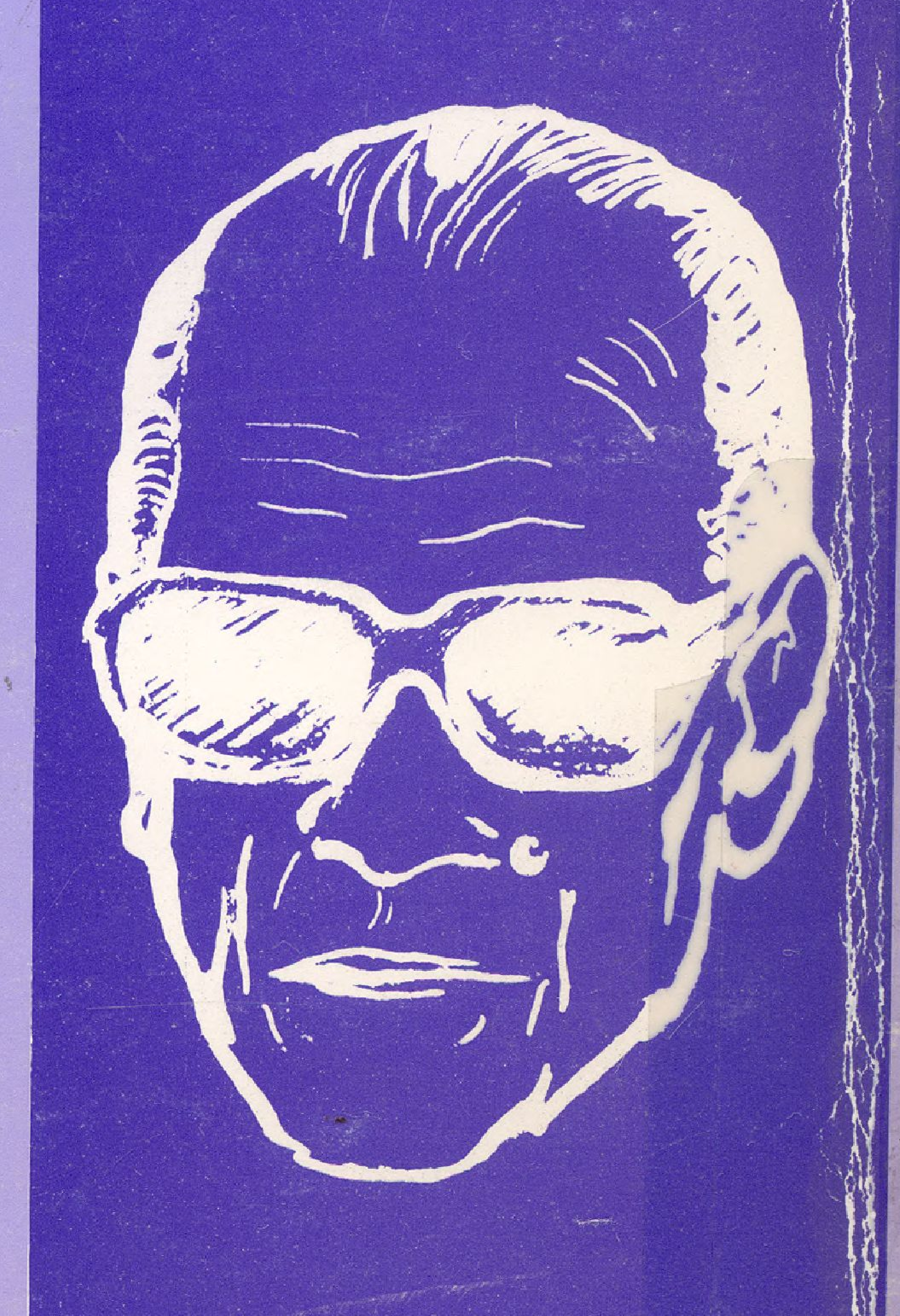

كتاب
الهيئة العامة لقصور الثقافة
The General Organization of Culture Palaces
الثقافة الجديدة


نجيب محفوظ
والسينما



سمير فريد

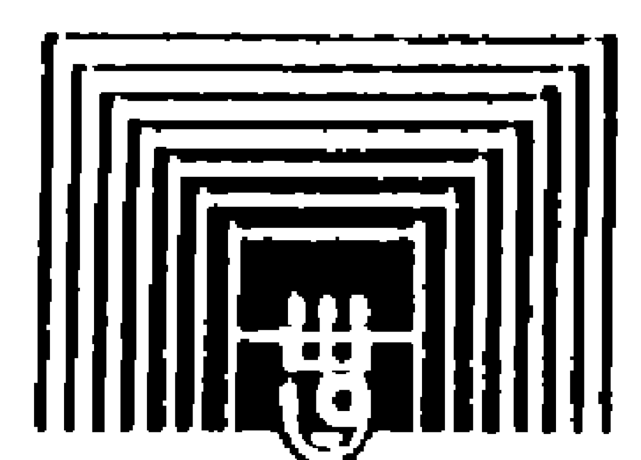

٣

سمير فريد

نجيب محفوظ والسينما







الثقافة الجديدة

رئيس مجلس الادارة ورئيس التحرير

حسين مهران

مدير التحرير

أحمد الحوتي

الاشراف الفني

عبد الستار فتحي

العدد الثالث : ديسمبر ١٩٩٠

١٦ ش أمين سامي - القصر العيني - القاهرة

ظهر الغلاف

لقطة من فيلم ـ المذنبون

فاز نجيب محفوظ
وفازت نوبل .. أيضا

فرحت كما لم أفرح منذ ٦ أكتوبر ١٩٧٣ كمصرى ، فهو انتصار لمصر ، وكانسان فقد تعلمت فى المدرسة ، وفى البيت ، وفى نجيب محفوظ ، بل لقد تعلمت من نجيب محفوظ عن الحياة فى مصر ، وعن الانسان المصرى كما لم اتعلم لا فى المدرسة ، ولا فى البيت ، انه أبى الثانى ، فاز بجائزة نوبل للآداب ، وفازت به الجائزة فى الوقت نفسه .

عندما استمعت إلى الخبر في نشرة السادسة مساء الخميس ١٢ أكتوبر ورايته يضحك ضحكته الشهيرة الرائعة ، ويتذكر العقاد وطه حسين والحكيم ، تذكرت على الفور المعداوى وقرأت الفاتحة على روحه الطاهرة . فعندما كنت في السنة الثانية بالمدرسة الثانوية أرشدني معلم اللغة العربية في القسم الأدبي ومعلمي الأول أنور المعداوى إلى قراءة نجيب محفوظ وأهداني بعضا من رواياته .

وهكذا المعلم الأول دائما يرشدك إلى ماذا تقرأ فيوفر عليك الوقت والجهد ويحمي عقلك من قراءة الغث . ومن يومها وأنا اقرأ نجيب محفوظ ، كل قصة وكل رواية وكل كلمة وأعيد القراءة كل عقد على الأقل ، وأضع امام أولادى المجموعة الكاملة في مكان خاص ، وكم سعدت منذ سنة عندما جاءني ولدى محمد وهو طالب بكلية الآداب وأخبرني : لقد انتهيت من قراءة نجيب محفوظ كاملا .

هذه خواطر قارىء ، ومعجب وتلميذ ، وليس من الغريب أن تنشر في صفحة السينما ، فكاتبنا الكبير كتب للسينما مثل كبار كتاب القرن العشرين ، وأدرك أهمية السينما مثلهم كما أن رواياته تمثل أهم أفلام عدد كبير من المخرجين المصريين وله دوره البارز في تاريخ السينما كمدير لمؤسسة السينما أيضا .

ولقد شاركت يوم الأحد السابق لفوز نجيب محفوظ في ندوة النقاد بمناسبة الذكرى الثانية لوفاة شادى عبد السلام ، وتحدثت عن أفلام شادى التعليمية والتي تمثل آخر مراحل تطوره الفني ، وقلت انها أشبه بالمربع الذى يكتبه نجيب محفوظ في الأهرام من حيث تعبيره عن نجيب محفوظ المواطن ، وليس الفنان . فهذا المربع مثل تلك الأفلام لا يمثل مجال ابداعه أو تعبيره الذاتي عن نفسه ، وأنما يمثل احساسه بالوطن والمواطن وبما يحتاج اليه الوطن والمواطن . وهكذا يحضرني نجيب محفوظ دائما . انه جزء من حياتنا . مبروك له ومبروك لنا . مصر اليوم في عيد ..

الجمهورية - القاهرة ١٧ أكتوبر ١٩٨٨

الفصل الأول

كتابان عن نجيب محفوظ والسينما

اصدر الناقد السينمائى الكبير هاشم النحاس كتابين عن نجيب محفوظ والسينما الأول « يوميات فيلم » عام ١٩٦٩ عن فيلم « القاهرة ٣٠ » اخراج صلاح أبو سيف عن رواية « القاهرة الجديدة » والثانى « نجيب محفوظ على الشاشة » عام ١٩٧٥ .

فى الفصل الأول من « نجيب محفوظ على الشاشة » يتناول الناقد دور نجيب محفوظ فى السينما المصرية ككاتب للسيناريو ويبدأ الفصل قائلا :
« لا تقل مكانة نجيب محفوظ فى السينما عن مكانته فى أدبنا المعاصر » وهى عبارة تلخص بدقة دور نجيب محفوظ ككاتب للسيناريو . صحيح أنه ليس أول أديب يكتب للسينما كما يذكر هاشم النحاس ، ولكنه أول أديب كبير يكتب للسينما كما فعل كوكتو وسارتر فى فرنسا وهيمنجواى فى أمريكا وغيرهم من كبار الأدباء فى القرن العشرين الذين أدركوا أن السينما وسيلة جديدة للتعبير لا تقل أهمية عن الأدب ، بل وتفوق الأدب تأثيرا نظرا لأنها على العكس من الأدب لا تتطلب من جمهورها معرفة القراءة والكتابة ، أو قدر معين من الثقافة .

لقد كان نجيب محفوظ أول من استجاب لدعوة طه حسين على صفحات الكاتب المصرى فى الأربعينات إلى الأدباء حتى يكتبوا للسينما لأن امتناعهم

او ترفعهم عن ذلك كما قال طه حسين يؤدى إلى نتيجة واحدة وهى ترك السينما فريسة للرعاع . وقد كتب طه حسين ذلك وهو يعرض فى أكثر من مقال للنصوص السينمائية الأولى التى كتبها سارتر . وسواء كانت استجابة نجيب محفوظ ناتجة عن قراءة مقالات طه حسين ، أو من ادراكه لما ادركه طه حسين فقد كان نجيب محفوظ بالفعل هو أول أديب مصرى كبير يكتب السيناريو السينمائى الأصلى والقصة السينمائية الأصلية ، وليس كهاو ، وانما كمحترف وعضو فى نقابة المهن السينمائية شعبة السيناريو .

بدأ نجيب محفوظ فى الكتابة للسينما كما يقول هاشم النحاس عام ١٩٥٤ وكان أول أفلامه مغامرات عنتر وعبلة وبعده كتب سيناريو فيلم المنتقم . وأن ظهر فيلم المنتقم عام ١٩٤٧ قبل فيلم مغامرات عنتر وعبلة الذى تأخر ظهوره لأسباب انتاجية حتى عام ١٩٤٨ ، والفيلمان من اخراج صلاح أبو سيف .

ويحكى نجيب محفوظ فى الكتاب عن بداية علاقته بالعمل السينمائى فيقول : « عرفنى صديقى المرحوم الدكتور فؤاد نويرة بصلاح أبو سيف وطلب منى أن أشاركهما فى كتابة سيناريو فيلم للسينما أخترنا له فيما بعد اسم « مغامرات عنتر وعبلة » وكان صلاح أبو سيف هو صاحب فكرة الفيلم . وقد شجعنى للعمل معه أنه قرأ لى « عبث الاقدار » وأوهمنى بأن كتابة السيناريو لا تختلف عما أكتبه عندما سألته عن ماهية هذا السيناريو الذى لم أكن أعرفه . والحقيقة أننى تعلمت كتابة السيناريو على يد صلاح أبو سيف . كان يشرح لى فى كل مرحلة من مراحل كتابته ما هو المطلوب منى بالضبط وبعد أن أنفذه أعرضه للمناقشة التى كان يشاركنا فيها عبد العزيز سلام كاتب الحوار والأغانى للفيلم » .

ويلاحظ هاشم النحاس أن الأفلام التى كتبها نجيب محفوظ أو شارك فى كتابتها ، وكذلك الأفلام المأخوذة عن أعماله الأدبية كانت دائما تمثل لدى كل مخرج أفضل أفلامه ، أو على الأقل من أفضلها . ويذكر مؤلف الكتاب أن « نجيب محفوظ هو الأديب الوحيد الذى ارتبطت وظيفته ارتباطا مباشرا بالسينما منذ عام ١٩٥٩ حتى احالته على المعاش سنة ١٩٧١ واتيح له بذلك أن يترك أثرا قويا فى هذا الحقل حيث عمل مديرا للرقابة ثم مديرا لمؤسسة دعم

السينما ورئيسا لمجلس ادارتها ، ثم رئيسا لمؤسسة السينما ، ثم مستشارا لوزير الثقافة فى شئون السينما » .

ويقسم هاشم النحاس افلام نجيب محفوظ إلى مجموعتين الأولى الأفلام التى كتب لها السيناريو أو القصة أو هما معا أو شارك فى كتابة السيناريو لها مع آخرين ، والثانية هى الأفلام التى أخذت عن رواياته .

المجموعة الأولى

وتتكون من ١٨ فيلما حتى تاريخ اعداد البحث هى حسب تاريخ عرضها المنتقم ٤٧ ومغامرات عنتر وعبلة ٤٨ ولك يوم يا ظالم ٥١ وريا وسكينة ٥٣ والوحش ٥٤ وكلها من اخراج صلاح أبو سيف ثم جعلونى مجرما اخراج عاطف سالم ٥٤ وفتوات الحسينية اخراج نيازى مصطفى ٥٤ ودرب المهابيل اخراج توفيق صالح ٥٥ وشباب امرأة اخراج صلاح أبو سيف ٥٥ والنمرود اخراج عاطف سالم ٥٦ والفتوة ٥٧ والطريق المسدود ٥٨ اخراج صلاح أبو سيف والهاربة ٥٨ اخراج حسن رمزى وجميلة بو حريد ٥٩ اخراج يوسف شاهين وأنا حرة اخراج صلاح أبو سيف ٥٩ وأحنا التلامذة اخراج عاطف سالم ٥٩ وبين السماء والأرض اخراج صلاح أبو سيف ٥٩ والناصر صلاح الدين اخراج يوسف شاهين ١٩٦٣ .

ويرى الباحث أن فيلم « مغامرات عنتر وعبلة » أشبه ما يكون بأعمال نجيب محفوظ الوطنية الأولى فى رويات رادوبيس واحمس وعبث الاقدار التى « تحول عنها ولم تعد لها قيمة تذكر إلى جانب أعماله الأخرى سوى قيمتها التاريخية » . . وإلى جانب قسوة حكم هاشم النحاس على ثلاثية التاريخ المصرى القديم التى ابدعها الروائى الكبير فى بداية حياته الأدبية ، نراه لا يدرس فيلم صلاح أبو سيف ، ويكتفى بهذا الحكم . ويقول صاحب الدراسة « وفى هذه المجموعة نجد تجربة فريدة من نوعها فى تاريخ السينما المصرية هى تجربة فيلم « بين السماء والأرض » الذى كتب له نجيب محفوظ القصة السينمائية فقط » ومع ذلك لا يدرس هذا الفيلم أيضا ، ويستبعده من الأفلام التى يطلق عليها « افلام نجيب محفوظ » . كما يستبعد جميلة بوحريد والناصر صلاح الدين لأن نجيب محفوظ كتبهما ليخرجهما عز الدين

ذو الفقار ، فلما تولى يوسف شاهين اخراجهما استعان بآخرين فى وضع الصيغة النهائية للسيناريو ، ويستبعد الطريق المسدود وأنا حـرة لأنهما عن روايتين لاحسان عبد القدوس .

والباحث معذور فى استبعاد جميلة بوحريد والناصر صلاح الدين فليس فى مصر الأرشيف القومى للسينما الذى يجعل الباحثين يعودون إلى نصوص السيناريوهات الأصلية ، وكان من الممكن فى هذه الحالة معرفة دور نجيب محفوظ فى الفيلمين . ولكن الوضع يختلف مع أنا حـرة والطريق المسدود رغم انهما يعبران عن احسان عبد القدوس بالفعل ، وليس نجيب محفوظ ، فهذان العملان من أعمال إحسان عبد القدوس تربطهما وشائج كثيرة بأعمال نجيب محفوظ ، ومن الأحكام الشائعة السائدة التى تحتاج إلى اعادة نظر فى مثل هذه الدراسات الجادة الحكم بأن افلام صلاح أبو سيف الاحسانية ليست من أفلام الواقعية .

ويدرس هاشم النحاس الأفلام الأخرى من أفلام المجموعة الأولى حسب تقسيمه ، وهى الأفلام الخمسة التى أخرجها صلاح أبو سيف ، وهى لك يوم يا ظالم وريا وسكينة والوحش وشباب امرأة والفتوه التى يرى أن نجيب محفوظ وصلاح أبو سيف فيها وصلا إلى « أعلى مستوياتهما فى السينما المصرية » ، والأفلام الثلاثة التى أخرجها عاطف سالم ، والأفلام الثلاثة التى أخرجها توفيق صالح ونيازى مصطفى وحسن رمزى . ولا يشير إلى فيلم « المنتقم » على الأطلاق ، وهو أول فيلم عرض لنجيب محفوظ وصلاح أبو سيف . ثم يلخص الباحث السمات المشتركة التى تميز افلام نجيب محفوظ « وهى سمات منتشرة فيها جميعا بدرجات متفاوته ، وقد يسود بعضها فيلما ما فيصبح الفيلم علامة عليها » .

وهذه السمات كما يراها « النحاس » الديكور أو المكان الذى تدور فيه الأحداث فهى جميعا تدور داخل الحوارى والأزقة . والشخصيات وهى شخصيات ابن البلد فى صوره المختلفة . والواقعية « التى يحددها من الناحية الشكلية الديكور والمظهر الخارجى للشخصيات ، ويحددها من حيث أسلوب المعالجة طريقة سرد الأحداث والتفسير المقدم لتصرفات الشخصيات » ورابع السمات النقد الاجتماعى ، وخامسها المسحة الميلودرامية « وتغلب على هذه

الأفلام بما لها من مبالغات فى التعبير عن المآسى والسماح للصدفة بدور كبير فى الأحداث ، وأن كانت هذه المسحة باهتة فى بعضها ، الا أنها أظهر ما تكون فى لك يوم يا ظالم والهاربة وجعلونى مجرما ، بحيث يمكن اعتبارها من أفلام الميلودراما أصلا » .

ويستثنى الباحث من الأفلام الواقعية لك يوم يا ظالم وريا وسكينة « حيث يبدو الشرير مجرما بطبعه » ، ويقول أن هذا « يهبط بمستواهما إلى الطبيعيه التى تمثل المستوى الأدنى من مستويات الاتجاه الواقعى » .

وملامح المذهب الطبيعى والمذهب الواقعى كما عرفتهما الآداب الأوروبية واضحة فى أدب نجيب محفوظ وسينما صلاح أبو سيف ، ولكن لا يمكن القول بأن الطبيعيه تمثل « المستوى الأدنى من مستويات الاتجاه الواقعى » . فهى مذهب متكامل مثل الواقعية ، له أصوله ، وأعلامه البارزون .

المجموعة الثـانية

والمجموعة الثانية من أفلام نجيب محفوظ هى الأفلام المأخوذة عن رواياته المنشورة ، وهى حتى تاريخ اعداد الدراسة ، بداية ونهاية اخراج صلاح أبو سيف ٦٠ ، واللص والكلاب اخراج كمال الشيخ ٦٣ ، وزقاق المدق ٦٣ ، وبين القصرين ٦٤ اخراج حسن الامام ، والطريق اخراج حسام الدين مصطفى ٦٥ ، وخان الخليلى اخراج عاطف سالم ٦٦ ، والقاهرة ٣٠ اخراج صلاح أبو سيف ٦٦ ، وقصر الشوق اخراج حسن الامام ٦٧ ، والسمان والخريف اخراج حسام الدين مصطفى ٦٨ ، وميرامار اخراج كمال الشيخ ٦٩ ، والسراب اخراج أنور الشناوى ٧٠ ، وثرثرة فوق النيل اخراج حسين كمال ١٩٧١ .

ويرى هاشم النحاس أن هذه الأفلام « أكثر نضجا من الأفلام التى كتب لها السيناريو بنفسه مباشرة » ، ورغم اعجاب نجيب محفوظ بالأفلام المأخوذة عن رواياته يرى كاتب الدراسة أنها « لم تكن أمينة فى ترجمتها حيث كانت تخرج دائما عن روح النص بدرجات متفاوتة ، يستثنى منها تجربتان رائدتان فى هذا المجال هما فيلما « بداية ونهاية » و « خان الخليلى » وكان طبيعيا أن

يكون الفيلمان من اخراج أثنين سبق لهما التمرس بأعمال نجيب محفوظ وأفكاره وهما صلاح أبو سيف وعاطف سالم » .

وبعد أن يوضح الباحث جوانب القصور فى أفلام روايات نجيب محفوظ الأخرى فيما عدا بداية ونهاية وخان الخليلى يقول « غير أن هذه الأفلام رغم كل ما تحمله من نقائص من ناحية ترجمتها للأصل تبقى قيمتها كأفلام مستقلة تقف فى مقدمة أفلامنا عموما » .

وهذه الدراسة الاجمالية فى الفصل الأول من الكتاب ، والتى كانت فى أصلها مقال نشر فى مجلة الهلال كما يذكر الكاتب فى أحد الهوامش ، هى فى الواقع مقدمة لفصول الكتاب الرئيسية وموضوعها كما جاء فى العنوان الثانى للكتاب « المشكلة الجمالية للأعداد السينمائى من الرواية إلى الفيلم » وعناوين هذه الفصول هى « بين البناء الروائى والبناء الفيلمى » ، « بداية ونهاية بين الرواية والفيلم » ، ثم « دراسات متفرقة للمراجعة والتطبيق » ، وفى الفصل الثالث والأخير دراسات عن الطريق وقصر الشوق وميرامار والسراب .

يوميات فيلم

أما كتاب « يوميات فيلم » فهو كما يقول أحمد كامل مرسى فى مقدمته « الأول من نوعه فى مكتبة الثقافة السينمائية ، لم يسبق له نظير أو مشابه ، فى اللغة العربية ، سواء كان موضوعا أم مترجما . أنه يروى قصة فيلم من الأفلام ، فى مراحله المتعددة المتوالية ، منذ بدايته حتى نهايته منذ كان فكره فى خاطر المؤلف أو المخرج ، حتى صار فيلما معدا للعرض العام » .

ويتكون الكتاب من أربعة فصول « قبل التصوير ، أو الكل على أهبة الاستعداد » ، « التصوير أو كل الجبهات تتحرك » ، « المونتاج ، الموسيقى ، المكساج ، أو حصاد المعركة » ، « لقطات أو طلقات » ، ثم خاتمة عن الفيلم على صفحات الجرائد والمجلات . وفى الفصل الأول يقول الباحث « كتب نجيب محفوظ قصة « القاهرة الجديدة » عام ١٩٣٨ ولم تنشر الا عام ١٩٤٥ ، وهى القصة التى حولها صلاح أبو سيف فيلما باسم « القاهرة ٣٠ » . ويتحدث صلاح أبو سيف عن بداية اهتمامه بالقصة فيقول : بدأ اهتمامى بالرواية منذ نشرها عام ١٩٤٥ وقدمتها للرقابة للحصول على تصريح بها . لكن الرقابة

رفضت وكررت تقديمها للرقابة أربع مرات . وتكرر الرفض . رفضتها الرقابة قبل الثورة لأنها تكشف عن عفونة الوضع الاجتماعي وتنذر بانهياره كما رفضتها بعد الثورة لبشاعة تصرفات شخصياتها . ثم أقتنعت بضرورتها فنيا فوافقت عليها فى المرة الأخيرة ، كانت المرة الخامسة ، وكان ذلك عام ١٩٦٤ » .

ويقول نجيب محفوظ فى الكتاب « كنت متخوفا من التجربة ، ذلك أن قيمة القصة من الناحية السياسية والاجتماعية تتمثل فى أنها وثيقة اتهام للعهد الماضى ابان قوته . حتى أنه عند صدورها وصفها أحد رجال العهد البائد بأنها « صرخة تنذر بالخطر » .. والآن تغير العهد واختلف الوضع الاجتماعى « فخشيت أن يفهم من الفيلم أنه مجرد فيلم عن حياة قواد .. لكنى لاحظت فى العلاج وصل الحاضر بالماضى بطريقة لبقة جعل فيها ما يبث الأمل وأصبحت قصة تدعيم القيم الحاضرة » . ويقول الروائى الكبير عن تغيير عنوان روايته : « لقد كانت هذه القصة هى الوحيدة من بين قصصى التى نالت أكثر من اسم .. فقد نشرت أول مرة باسم « القاهرة الجديدة » . ولما أعيد طبعها فى العهد الماضى تغير اسمها إلى « فضيحة فى القاهرة » . تحاشيا للرقابة . وعند تحويلها إلى فيلم لم يعد أى من أسميها يصلح لها » .

ويذكر هاشم النحاس أن لطفى الخولى بصفته كاتب حوار الفيلم كانت له ثلاث ملاحظات أساسية عن السيناريو هى أن السيناريو أكثر نضجا فى رؤية احداث ١٩٣٠ من الرواية نفسها ، والمفروض أن ينظر إلى الايجابية بمعايير عام ١٩٣٠ لا عام ١٩٦٥ . وأن السيناريو حذف قطاع هام من المجتمع كان يمثله مأمون ، وله أهمية فى ايضاح شخصية محجوب . وأن عرض السيناريو للعلاقة بين محجوب وسالم الاخشيدى ضعيف بدرجة مخلة بشخصية محجوب ولا تبرز ابعاده المختلفة فى المجتمع .

وقد ذكر لى صلاح أبو سيف فى حديث أجريته معه فى اكتوبر ١٩٨٨ أن حذف شخصية مأمون التى تمثل التيار الاسلامى كان عن عمد وبموافقة نجيب محفوظ لوجود الأخوان المسلمين فى المعتقلات اثناء عمل الفيلم . ولأنهما خشيا (أبو سيف ومحفوظ) من أن يفسر الفيلم على أنه مباركة لاعتقال الاخوان المسلمين .

الفصل الثانى
نجيب محفوظ كاتباً للسيناريو

كاتبنا الكبير نجيب محفوظ ، أول عربى يفوز بجائزة نوبل فى مجالات الابداع الأدبى والفكرى والعلمى يعرفه الناس كاتبا للرواية والقصة والمسرحية والمقال ، كما يعرف الناس أن الكثير من رواياته وقصصه تحولت إلى أفلام سينمائية ، ولكن القلة القليلة من جمهوره تعرف أنه أيضا كاتب للسيناريو والقصة السينمائية ، وهى أعماله التى لم تنشر فى كتب ، ولعلها تنشر الآن بدورها .

كتب نجيب محفوظ ١٤ سيناريو أخرجت للسينما فى أفلام روائية هى :

١ ـ المنتقم اخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٤٧
٢ ـ مغامرات عنتر وعبلة اخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٤٨
٣ ـ لك يوم يا ظالم اخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٥١
٤ ـ ريا وسكينة اخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٥٣
٥ ـ جعلونى مجرما اخراج عاطف سالم عام ١٩٥٤
٦ ـ شباب امرأة اخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٥٦
٧ ـ النمرود اخراج عاطف سالم عام ١٩٥٦
٨ ـ الفتوة اخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٥٧
٩ ـ مجرم فى اجازة اخراج أبو سيف عام ١٩٥٨
١٠ ـ الطريق المسدود إخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٥٨
١١ ـ الهاربة اخراج حسن رمزى عام ١٩٥٨
١٢ ـ جميلة اخراج يوسف شاهين عام ١٩٥٨
١٣ ـ انا حرة اخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٥٩
١٤ ـ احنا التلامذة اخراج عاطف سالم عام ١٩٥٩

كما أعيد اخراج لك يوم يا ظالم مرة ثانية باسم المجرم اخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٧٨ . وبذلك يكون اسم نجيب محفوظ قد ظهر على الشاشة ككاتب للسيناريو فى ١٥ فيلما من ١٩٤٧ إلى ١٩٧٨

ومن الواضح أن أغلب هذه الأفلام كتب فى أواسط العقد السادس وهى الفترة التى انقطع فيها نجيب محفوظ عن الكتابة الأدبية بعد أن كتب الثلاثية وقبل أن يكتب أولاد حارتنا . وقد انفرد نجيب محفوظ بكتابة ثلاث سيناريوهات فقط الفيلمين اللذين كتبهما عن روايتين لاحسان عبد القدوس وهما أنا حرة والطريق المسدود وفيلم احنا التلامذة عن قصة سينمائية من تأليف كامل يوسف وتوفيق صالح .

والفيلمان اللذان كتبهما نجيب محفوظ عن روايتى احسان عبد القدوس هما الوحيدان المأخوذان عن أعمال أدبية مصرية منشورة . ولعل انفراده بكتابة السيناريو لهما تعبير عن تحمله المسئولية الأدبية كاملة ازاء عمل زميله الأديب .

ومن بين الأفلام الخمس عشر هناك تسعة افلام من اخراج صلاح أبو سيف وثلاثة من اخراج عاطف سالم وفيلم من اخراج حسن رمزى وآخر من اخراج يوسف شاهين ، إلى جانب الفيلم الذى أعاد صلاح أبو سيف اخراجه . والمعنى الواضح لحقيقة أن الأغلبية الساحقة من أفلام كاتب السيناريو نجيب محفوظ من اخراج صلاح أبو سيف إن كتابة السيناريو بالنسبة للأديب الكبير لم تكن لانقطاعه عن كتابة الأدب ، وانما لايمانه باللغة السينمائية كلغة جديدة فى التعبير ، ويتأكد ذلك من خلال دراسة هذه الأفلام . فهى استمرار للعالم الذى يعبر عنه بلغة الأدب ، ولكن بلغة أخرى . ويعلم كل من يدرس تاريخ السينما العربية إن صلاح أبو سيف هو أهم مخرجى الواقعية فى السينما العربية كما أن نجيب محفوظ هو أهم كتاب الواقعية فى الرواية العربية .

واللقاء بين نجيب محفوظ وصلاح أبو سيف لم يكن بالصدفة وانما هو نموذج للقاء الذى يمكن أن نطلق عليه دون مبالغة اللقاء التاريخى . فكلاهما من جيل واحد إذ ولد نجيب عام ١٩١١ وولد صلاح عام ١٩١٥ ، وكلاهما ولد

فى حى من أحياء القاهرة القديمة الفقيرة ، الأول فى باب الشعرية والثانى فى بولاق . وكلاهما ثابر واجتهد وإن كان نجيب محفوظ قد تخرج من قسم الفلسفة بكلية آداب القاهرة بينما لم يتح لصلاح أبو سيف اتمام دراسته الجامعية . ولكن أهم ما يجمع بين العملاقين كل فى مجاله انهما من أبناء الطبقة الوسطى المصرية التى صنعت ثورة ١٩١٩ وانهما خير من عبر عن تاريخ وواقع وهموم وأحلام تلك الطبقة ، وموقفها من كافة القضايا السياسية والفكرية والاجتماعية .

وتنقسم سيناريوهات نجيب محفوظ إلى أربعة أقسام الأول سيناريوهات عن قصص سينمائية مصرية ، والثانى عن قصص أدبية مصرية ، والثالث عن قصص أدبية أجنبية .

* * *

أما القصص السينمائية المصرية فهى المنتقم تأليف ابراهيم عبود ومغامرات عنتر وعبلة تأليف عبد العزيز سلام وريا وسكينة تأليف لطفى عثمان وجعلونى مجرما تأليف رمسيس نجيب وفريد شوقى وشباب امرأة تأليف أمين يوسف غراب والنمرود تأليف فريد شوقى والفتوة تأليف فريد شوقى ومحمود صبحى ومجرم فى اجازة تأليف كامل التلمسانى والهاربة تأليف حسن رمزى وجميلة تأليف يوسف السباعى واحنا التلامذة تأليف كامل يوسف وتوفيق صالح . ولا يوجد من بين هؤلاء الكتاب من يحترف كتابة القصة غير يوسف السباعى وأمين يوسف غراب مما يزيد من دور كاتب أو كتاب السيناريو فى الصياغة النهائية للفيلم . وقد كتب أمين يوسف غراب رواية شباب امرأة بعد عرض الفيلم ، وصدرت فى كتاب ، بينما لم يصدر يوسف السباعى كتابا عن قصة جميلة .

وأول سيناريو كتبه نجيب محفوظ هو سيناريو مغامرات عنتر وعبلة مع صلاح ابو سيف ، وإن كان الفيلم قد عرض بعد عرض فيلم المنتقم . وقد اشترك معهما فؤاد نويره صديق نجيب محفوظ منذ أن كانا معا فى المدرسة الثانوية . وفى هذا الفيلم الذى كتب عام ١٩٤٦ وصور عام ١٩٤٧ وعرض عام

١٩٤٨ أشارات واضحة إلى القضية الفلسطينية من خلال قصة حياة الشاعر العربي عنترة بن شداد والتى أخرجت للسينما العربية أكثر من مرة .

وفى المنتقم نجد عناصر الميلودراما السائدة فى المسرح والسينما العربيين ، وكذلك فى القصة والرواية ، ولكن مع محاولة أولى لتطويع الميلودراما والتعامل معها كشكل فنى وليس كمضمون يعبر عن رؤية للعالم . وهى نفس المحاولة التى نجح فيها نجيب محفوظ كأديب نجاحا نادرا على مستوى العالم كله . ويروى الفيلم قصة خبيرين فى معمل كيميائى يتنافسان فى حب ابنة صاحب المعمل ، ويقوم احدهما بدس مادة تؤدى إلى انفجار يصيب الآخر بالعمى فتتخلى عنه الفتاة ، ولكنه يجد السلوى فى ممرضته ، وعندما يحاول الانتقام بعد شفائه يقع لزميله حادث مماثل تماما يؤدى إلى اصابته بالعمى أيضا .

* * *

وعن تحقيق للصحفى لطفى عثمان كتب نجيب محفوظ مع صلاح أبو سيف سيناريو فيلم « ريا وسكينة » الذى يعتبر من أنجح الأفلام الواقعية الأولى لصلاح أبو سيف وربما أول فيلم مصرى يصور الحياة اليومية فى حى فقير بالاسكندرية من خلال قصة العصابة الشهيرة التى هزت مصر فى العشرينات والتى كانت تخطف النساء وتقتلهن لسرقة مجوهراتهن بزعامة امرأتين هما ريا وسكينة .

وفى نفس المرحلة كتب نجيب محفوظ مع صلاح أبو سيف « شباب امرأة » عن قصة أمين يوسف غراب ، وهو نقطة تحول فى تاريخ السينما العربية من حيث تناوله الجرىء للجنس من خلال علاقة آثمة بين شاب ريفى جاء يدرس فى القاهرة وامرأة فى الأربعين . وتختلط فى هذا الفيلم كما فى بعض روايات نجيب محفوظ ، وبعض افلام صلاح أبو سيف عناصر المدرسة الطبيعية التى أسسها اميل زولا مع عناصر المدرسة الواقعية التى أسسها بلزاك .

وقد بلغ من نجاح « ريا وسكينة » و « شباب امرأة » أن التقطهما المسرح التجارى المصرى فى الثمانينيات وأعاد اخراجهما بنجاح كبير أيضا . كما أخرج أحمد فؤاد فيلما كوميديا عن « ريا وسكينة » من أفلام الكوميديا التجارية .

أما « الفتوة » الذى اشترك نجيب محفوظ فى كتابته مع صلاح أبو سيف والسيد بدير ومحمود صبحى فهو أول تحف صلاح أبو سيف وواحد من أهم الأفلام فى تاريخ السينما المصرية والعالمية . ففى هذا الفيلم وقبل عشرين سنة من ظهور ما عرف فى ايطاليا بالسينما السياسية فى أوائل السبعينيات تحليل على نحو تعليمى / درامى لآليات السوق الرأسمالى من خلال قصة تدور احداثها فى سوق الخضروات والفاكهة الكبير فى القاهرة وتربط بين ما يحدث فى السوق وبين الطبقة الحاكمة التى تحرك السوق لحساب مصالحها . ويوضح الفيلم أن تغيير الأشخاص لا يغير آليات السوق ، وأن التغيير الحقيقى لابد أن يمتد إلى جذور الأشياء .

لقد كان الفتوة فاتحة العصر الذهبى للسينما المصرية الذى امتد عامين من بداية ١٩٥٧ إلى نهاية ١٩٥٨ ، والذى شهد أيضا ذروة نجاحات الثورة المصرية بعد تأميم القناة عام ١٩٥٦ والانتصار السياسى الكبير الذى أعقب العدوان الثلاثى .

* * *

ومن اخراج عاطف سالم كتب نجيب محفوظ سيناريو « جعلونى مجرما » مع السيد بدير وعاطف سالم ، وسيناريو « النمرود » مع عاطف سالم ومحمود صبحى وفريد شوقى ، وسيناريو « احنا التلامذة » . والأفلام الثلاثة كما يقول هاشم النحاس فى كتابه « نجيب محفوظ على الشاشة » تتناول شخصيات تدفع بها ظروفها الاجتماعية إلى الانحراف . وأفضل الأفلام الثلاثة « احنا التلامذة » الذى يحلل مشاكل ثلاثة شباب من طلبة الجامعة يتورطون فى عملية اجهاض لخادمة اعتدى عليها احدهم ويرتكبون جريمة قتل أثناء سطوهعلى بار للحصول على المال اللازم للعملية التى تودى بحياة الفتاة وينتهى مصيرهم إلى السجن .

وقصة فيلم « احنا التلامذة » مستوحاه من حادثة حقيقية مع التصرف وهى الحادثة التى اتهم فيها سامى سرحان شقيق شكرى سرحان والمرحوم صلاح سرحان .

وعن قصة حقيقية أيضا ، ولكنها هذه المرة ليست قصة جريمة ، انما قصة بطولة كتب نجيب محفوظ سيناريو « جميلة » مع عبد الرحمن الشرقاوى وعلى الزرقانى ووجيه نجيب عن قصة نضال وتعذيب المكافحة الجزائرية جميلة التى أثار اعتقالها وتعذيبها الرأى العام فى العالم .

* * *

من بين روايات احسان عبد القدوس تعتبر رواية أنا حرة ، وكذلك رواية الطريق المسدود ، الأقرب إلى عالم صلاح أبو سيف ونجيب محفوظ والفيلم الأول هو أول فيلم مصرى واقعى يعالج مشاكل المرأة فى المجتمع العربى ويطالب بحقها فى العلم وحقها فى العمل . ويعالج الفيلم الثانى مشاكل المرأة أيضا ، ولكن من زاوية نظرة الرجال لها كأنثى بل وخاطئة ، وينتصر لبطلته التى قاومت الانحراف رغم وجودها فى بيئة منحرفة .

* * *

والفيلم الوحيد الذى كتبه نجيب محفوظ عن عمل ادبى أجنبى « لك يوم يا ظالم » عن رواية « تريز راكان » تأليف أميل زولا ، وهو من كتابه المفضلين الذين تأثر بهم . وفى هذا الفيلم الذى أخرجه صلاح أبو سيف مرة ثانية باسم « المجرم » تمصير للرواية الفرنسية التى تعبر عن عنف الغرائز وفشل بعض الناس فى عدم السيطرة على غرائزهم وارتدادهم إلى أصولهم الأولى .

وهناك أخيرا فيلم « مجرم فى اجازة » الذى لا تذكر العناوين أنه مأخوذ عن قصة أمريكية ربما لأن الفيلم يعارضها معارضة كاملة . فالقصة تقول بأن المجرم يولد مجرما ، والفيلم يرى أن البيئة هى التى تصنع المجرم .

درب المهابيل

يعتبر توفيق صالح من الجيل الرابع فى السينما المصرية ، وهو جيل الخمسينات الذى يضم يوسف شاهين وكمال الشيخ وفطين عبد الوهاب . ذلك الجيل الذى بدأ حياته الفنية بعد ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ ، أو قبلها بسنوات قليلة .

ويتميز توفيق صالح بوضع خاص بين أبناء جيله ، وفى تاريخ السينما المصرية ، والعربية بوجه عام . فقد استطاع أن يكون نموذجا فريدا على الصعيدين المصرى والعربى للفنان السينمائى الملتزم بكل معنى هذه الكلمة . وكان عليه بالطبع أن يدفع ثمن هذا الالتزام .

ورغم المعارك العنيفة التى خاضها توفيق صالح ضد تجار السينما ، وموظفى مؤسسة السينما ، والنقد السينمائى المتخلف ، فقد ظل على موقفه ، وفضل أن يهاجر إلى سوريا عام ١٩٧٠ على الاستسلام لما تفرضه ظروف السينما المصرية على فنانيها من تنازلات تصل أحيانا إلى حد يفقد معها الفنان كل شىء ، ويتحول إلى أداة فى يد الرأسمالية ، أو فى يد البيروقراطية .

وفى سوريا أخرج توفيق صالح فيلمه الروائى الطويل السادس « المخدوعون » الذى فاز بالجائزة الأولى فى مهرجان قرطاج الرابع مناصفة ، وكانت هذه الجائزة تتويجا لكفاحه الطويل من أجل سينما مصرية لها دورها فى المجتمع ، ولها قيمتها بقدر ما تلبى من احتياجات هذا المجتمع .

ولد توفيق صالح عام ١٩٢٧ لأسرة من البورجوازية الصغيرة ، وتخرج من كلية فيكتوريا ، ومن كلية الآداب جامعة الاسكندرية ، وفى عام ١٩٥٤ سافر إلى باريس لمدة سنة شاهد خلالها الاستديوهات الفرنسية ، وعمل مساعدا للاخراج ، كما شاهد العديد من الأفلام الهامة التى لم يكن من الممكن مشاهدتها فى مصر ، ثم عاد ليخرج أول أفلامه « درب المهابيل » الذى عرض عام ١٩٥٥ .

وبعد « درب المهابيل » لم يستطع توفيق صالح أن يعمل فى السينما حتى أنشأت مؤسسة دعم السينما عام ١٩٥٩ ، وفى ظل هذه المؤسسة أخرج أربعة أفلام تسجيلية قصيرة هى « العرائس » و « نهضتنا الصناعية » عام ١٩٥٩ ، و « طريق المستقبل » و « اللاجئين » عام ١٩٦٠ . وبعد عامين أخرج فيلمه الروائى الثانى « صراع الأبطال » عام ١٩٦٢ ثم الفيلم التسجيلى القصير « القلة » عام ١٩٦٣ وبعد أربع سنوات أخرج من انتاج القطاع العام ثلاثة أفلام على التوالى فى نحو عامين ، هى « المتمردون » عام ١٩٦٨ ، و « يوميات نائب فى الأرياف » و « زقاق السيد البلطى » عام ١٩٦٩ .



لقطة من فيلم - درب المهابيل - إخراج توفيق صالح

○ ○ ○ تتابع المشاهد

- لقطة عامة للقاهرة القديمة « حارة درب المهابيل » الحاج مدبولى الفوال (شفيق نور الدين) يضع الفول فى السلة ، خديجة (برلنتى عبد الحميد) تجذب السلة إلى أعلى من النافذة .

- **داخل بيت الحاج عزوز (عبد العزيز أحمد) نرى زوجته (رفيعة الشال) تغسل الملابس ، بينما تتطلع ابنته خديجة إلى صورة طه (شكرى سرحان) .**

- خديجة تصعد إلى سطح المنزل حيث تلتقى بجارها طه ، ندرك من الحوار انهما عاجزان عن الزواج بسبب عدم قدرتهما على شراء سرير ، يبدو طه متبرما من الواقع الذى يعيش فيه .

- الأم والأب يتناولان طعام الافطار ، ندرك من الحوار أن الأم ترفض منطق التواكل الذى يؤمن به الأب فى مواجهة مشاكل حياته .

- عم عمارة (حسن البارودى) يتناول طعام الافطار مع ابنه عبده (توفيق الدقن) العاطل عن العمل ، ويتضح بخل عم عمارة من خلال نصيحته لابنه بعدم الاسراف فى تناول الطعام ، وندرك أن زوجته قد ماتت منذ زمن .

- فى الحارة ، نرى طه يعمل فى دكان عم عمارة العجلاتى ، ويذهب إلى مهنا (عبد الغنى النجدى) صاحب دكان الموبيليا ، ويشير إلى سرير نحاس مؤكدا أن أحدا لن يشترى السرير غيره . مدبولى الفوال ، وصاحب المقهى (أحمد الجزيرى) يسخران من وصول سنية (نادية السبع) فى تاكسى وهى مخمورة .

- سنية تصعد السلم ، يلتقى بها عبده ، ويحاول أن يقبلها ، تدخل سنية إلى شقتها وتلقى بالنقود إلى سائق التاكسى من النافذة ، ندرك أن نافذتها تواجه نافذة شقة الحاج عزوز .

- الحاج عزوز فى دكانه يتحدث مع شيخ الجامع (سعد أردش) ، يأتى العبيط قفه ومعه معزته عزيزة ، وحول رقبته أكواب اللبن المصنوعة من الصفيح ، الجميع يعاملونه بقسوة ، فتاة تبيع أوراق اليانصيب تحاول أن تبيع ورقة سيتم السحب عليها غدا ، وقيمتها ألف جنيه ، يرفض الجميع شراء الورقة ، وأخيرا يشتريها طه ويعطيها لخديجة ، يرفض الحاج عزوز أن تأخذ ابنته الورقة لأن اليانصيب فى نظره نوع من القمار ، فتلقى بها خديجة حيث يلتقطها الصبى الصغير ، ويعطيها لقفة مقابل كوبا من لبن الماعز .

- الحارة تتناول طعام الغذاء .

- الحارة فى الليل بدون كهرباء ، خديجة تلتقى مع طه فوق السطح ، وعبده

يذهب إلى سنية ويمارس معها الجنس ، رجل يغنى موال قصير فى المقهى ، نرى شيخ عجوز أعمى يعزف على العود ، وبجواره فتاة صغيرة ترشده إلى الطريق .

- صباح اليوم الثانى ، بائعة اليانصيب تعلن فى الحارة أن طه قد كسب « البريمو » . يهرع طه نحو خديجة سعيدا ، أما هى فتستقبله بصرخة لوعة طويلة ، قفه يعثر على ورقة اليانصيب ويعلن أنه هو الذى كسب الألف جنيه . عم عمارة يدعى أنه صاحب الورقة الحقيقى طالما أنه صاحب المال الذى اشتراها طه به . طه يثور . وتتحول المناقشات إلى مشاجرة بين سكان الحارة ، ويقول طه لخديجة أنه لا يريد أن يراها بعد اليوم .

- شيخ الجامع يحاول أن يهدىء النفوس بعد صلاة الظهر فى المسجد ، وبعد أن يمضى الجميع يدور حوار طويل بينه وبين صديقه الحاج عزوز الذى يتساءل عن حكمة السماء فى منح قفة الالف جنيه ، وحرمانه هو منها رغم حاجته الشديدة اليها .

- أغنية جماعية فى الحارة تعبر عن احتفال السكان بفوز قفة ، يعرض عليه مدبولى الفوال المشاركة فى محل فول كبير .

- الحزن فى بيت الحاج عزوز .

- فى المقهى ، صاحب المقهى يعرض على قفه المشاركة فى مقهى كبير .

- قفة يسير فى الليل ، يتابعه كل من طه ومدبولى ومهنا فى محاولات مختلفة لكسب وده . عبده يراقب قفة من بعيد .

- يدخل قفة كوخ الصفيح الذى يعيش فيه ، يجد عم عمارة فى انتظاره ، وبدوره يعرض عليه المشاركة فى محل كبير ، ثم يمضى ، تأتى سنية إلى كوخ قفة ، وتحاول اغراءه . يقتحم عبده الكوخ ويطردها ، يطلب عبده من قفة أن يعطيه المال ، وعندما يرفض يضربه بعنف ، ويكاد يهدم الكوخ فوقه .

- يعلو صراخ قفة فى الحارة ، يندفع السكان لانقاذه وفى أيديهم الهراوات . يأتى رجال البوليس . يرى عم عمارة ابنه وهو يدخل شقة سنية هاربا فيدرك أنه الفاعل ، ولكنه يرشد البوليس إلى طه ، وبالفعل يقبضون عليه .

- عم عمارة يدخل شقة سنية ويطلب من ابنه الألف جنيه ، يرد عبده بأنه لم يعثر على المبلغ ، ولكن الأب لا يصدقه ، يتشاجران ، يدفع عبده أباه فيسقط ميتا ، البوليس يقبض على عبده وسنية ، وتدرك من الحوار أنه اعترف بضرب قفه أيضا .

- طه فى الحارة يتجه نحو كوخ الصفيح ، وهناك يجد مدبولى ومهنا وصاحب المقهى . يتشاجرون بحثا عن المال ، يتدافع سكان الحارة مرة أخرى نحو الكوخ ، وتنشب معركة كبيرة بين الجميع تنتهى بسقوط الكوخ عليهم .

- صباح اليوم الثالث ، يأتى قفه إلى الحارة ، ونراه من بعيد والضمادات تخفى وجهه ، يجد معزته عزيزة بين الحطام ، يمد يده فى طيات الخرق المهلهلة فوق ظهر المعزة ويطمئن على وجود الألف جنيه ، يأخذ المعزة جانبا ، وينام على قارعة الطريق ، شيخ الجامع يعلن أن طه ابن الحاج عزوز، قد دبر تكاليف زواجه من خديجة ، مجموعة من المعيز تعبر الحارة فتسير وراءهم معزة قفه ، المعيز تأكل الألف جنيه ، طه وخديجة أمام السرير يحلمان بالمستقبل .

○ ○ ○ الفيلم

إذا كان فيلم « العزيمة » الذى أخرجه كمال سليم عام ١٩٣٩ هو فجر الواقعية فى السينما المصرية ، فإن « درب المهابيل » الذى أخرجه توفيق صالح عام ١٩٥٥ هو بداية وصول هذه الواقعية إلى مرحلة النضج الكامل التى تمثلت فيما بعد فى أفلام توفيق صالح (صراع الأبطال ١٩٦٢) ، والعديد من أفلام صلاح أبو سيف (الفتوة ١٩٥٧ - بداية ونهاية ١٩٦٠) . ويوسف شاهين (الأرض ١٩٧٠) ، وبعض أفلام بركات (دعاء الكروان ١٩٥٩ - الحرام ١٩٦٥) إلى جانب عدد من الأفلام المصرية المعاصرة الأخرى .

فى « درب المهابيل » لم تعد الواقعية هى تصوير الواقع بغض النظر عن الموقف الذى يتخذه الفنان من هذا الواقع كما هو الحال فى « العزيمة » حيث يعبر كمال سليم عن الفكر التوفيقى للبورجوازية المصرية ، وانما اتخذت مفهومها الصحيح كتعبير عن موقف اجتماعى من الواقع . ولا شك أن الأدباء قد جاءوا بدور هام فى الوصول بالواقعية فى السينما المصرية - ويمكن أيضا أن

تقول السينما العربية ـ إلى هذه المرحلة ، فإلى جانب أن « دعاء الكروان » عن رواية لطه حسين ، و « بداية ونهاية » عن رواية لنجيب محفوظ ، و « الحرام » عن رواية ليوسف أدريس ، و « الأرض » عن رواية لعبد الرحمن الشرقاوى فقد كتب سيناريو الفيلم الأول يوسف جوهر ، والثانى صلاح عز الدين ، والثالث سعد الدين وهبة ، والرابع حسن فؤاد ، وجميعهم أيضا من الأدباء . كما أن « الفتوة » عن قصة سينمائية لنجيب محفوظ الذى اشترك فى كتابة السيناريو ، و « صراع الأبطال » عن قصة سينمائية ليوسف أدريس الذى اشترك أيضا فى كتابة السيناريو ، وهما مع الشرقاوى يعتبران أهم الكتاب الواقعيين فى الرواية المصرية الحديثة ، بل أن « درب المهابيل » أيضا عن قصة سينمائية لنجيب محفوظ ، وعن سيناريو اشترك فى كتابته ، وكتب له الحوار الأديب عبد الحميد جوده السحار ، لقد ظلت السينما المصرية حتى مومياء شادى عبد السلام سينما أدبية .

ومن ناحية أخرى فقد كان من العوامل التى أدت إلى تطور الواقعية فى السينما المصرية أفلام الواقعية الجديدة الايطالية التى عرضت فى مصر بعد الحرب ، والتى شاهدها صلاح أبو سيف فى روما أثناء انتاج الفيلم المصرى الايطالى المشترك « الصقر » عام ١٩٥١ ، وتوفيق صالح أثناء دراسته فى باريس عام ١٩٥٤ . وازدهار حركة الثقافة الوطنية فى منتصف الخمسينات ، وخاصة بعد تأميم قناة السويس عام ١٩٥٦ وما صاحب ذلك من ازدهار للواقعية فى الرواية والقصة والمسرح ، وبروز الاتجاه الواقعى فى النقد الأدبى ، وإلى حد ما فى النقد الدرامى . ولعل أهم المعبرين عن هذا الاتجاه فى النقد السينمائى كامل التلمسانى فى كتابيه عن السينما الأمريكية وعن شارلى شابلن ، وسعد نديم وكامل يوسف فى مقالاتهما النقدية بجريدة المساء ، وإن لم يكن للنقد السينمائى تأثير كبير لعدم تفرغ هؤلاء أو غيرهم له . ولتخلف الصحافة المصرية اليومية فى مفهومها للسينما الذى جعل نقد الأفلام موضوع من لا موضوع لديه .

وقد لجأ توفيق صالح ونجيب محفوظ فى سيناريو « درب المهابيل » إلى أسلوب « الاوتشرك » ، وهو مصطلح روسى وصف به البناء الدرامى لمسرحية

« الحضيض » لمكسيم جوركي ، ويعني البناء الذى يقدم شريحة من الواقع تعتمد على خلق النماذج المعبرة عن حركة هذا الواقع دون الاعتماد على التطور الدرامي الكلاسيكي . وكان فيلم « درب المهابيل » أول فيلم مصرى يتخذ هذا الأسلوب ، بقدر ما كانت مسرحية « الناس اللى تحت » ، والتى ظهرت فى نفس الفترة أول مسرحية مصرية تتخذه . أن « درب المهابيل » هو « الحضيض » المصرى . ولا غرابة إذا كان نعمان عاشور قد تأثر بهذه المسرحية فى عمله الرائد ، ولا غرابة أن نجد كامل التلمساني يختتم أفلامه العشرة بفيلم « الناس اللى تحت » عام ١٩٦٠ . وقد كان كامل التلمساني فى فيلمه الأول « السوق السوداء » الذى صوره عام ١٩٤٣ ، وعرض عام ١٩٤٥ أول مخرج مصرى يعبر عن المفهوم الصحيح للواقعية . ولكن ظروف السينما المصرية بعد الحرب العالمية الثانية لم تمكن الواقعية من التطور والنمو ، حيث سارت الميلودراما البورجوازية ، وأصبح انتاج الأفلام التجارة الثانية فى وقت ما .

وعلى الرغم من النزعه الطليعية فى البناء الدرامى لفيلم « درب المهابيل » إلا أنه يحافظ على وحدتى الزمان والمكان على نحو كلاسيكي كامل . تماما كما هو الحال فى فيلم « المومياء » مثلا مع اختلاف الرؤية والأسلوب ، فأحداث الفيلم تقع فى دورتى شمس ، وكلها تقع فى مكان واحد هو درب المهابيل والمحافظة على هاتين الوحدتين لا تعيب هذا الفيلم أو ذاك . لأنها لا ترتبط بموقفهما الفكرى عن العالم كما كان الأمر فى المسرح اليونانى القديم ، وفى المسرح الكلاسيكى إلى حد ما .

يبدأ « درب المهابيل » بلقطة عامة للقاهرة القديمة ، ثم لقطة أخرى للحارة التى ستدور فيها الأحداث ، وهى درب المهابيل ، واختيار القاهرة القديمة ملعبا لأحداث الفيلم يرتبط بموضوعه ارتباطا عضويا ، ففى هذه المنطقة من العاصمة المصرية توجد أقدم وأفقر الأحياء الشعبية . وهى فى نفس الوقت الأحياء التى نشأت فيها البورجوازية الصغيرة ، وتعيش فيها إلى اليوم . وتسيطر عليها مفاهيم تلك الطبقة للحياة والدين والعالم .

ومنذ المشهد الأول يحدد توفيق صالح موضوعه ، كما يحدد أطراف الصراع الذى يعبر به عن هذا الموضوع ، وبالطبع يحدد أيضا أسلوبه فى

تناول هذا الموضوع . اننا داخل شقة الحاج عزوز التاجر البسيط الذى يعيش مع زوجته وابنه . ومن خلال الديكور والملابس والسلوك العام لهذه الشخصيات ندرك إلى أى مدى هم فقراء ، بل انهم يعيشون على حافة الجوع . ويبدو ذلك واضحا من خلال لقاء الفتاة بجارهم العامل البسيط فوق سطح المنزل . فهما متحابان وقد اتفقا على الزواج ، ولكنهما لا يملكان ثمن السرير الذى سيناماان عليه..

أما الأب فيؤمن أن فقره من قضاء الله ، ولا مفر من قضاء الله ، لكن زوجته ترفض هذا المنطق ، وتعارضه بشدة وعلى حين تأمل الفتاة فى المستقبل يبدو خطيبها متبرما إلى أقصى حد ، ولكنه لا يدرى ماذا يفعل . وموقف الأم هنا تعبير صادق عن موقف الأم المصرية فى الأحياء الشعبية .

ومن ناحية أخرى نرى صاحب محل العجلات الأرمل البخيل الذى يعيش مع ابنه العاطل . ومع بدء يوم جديد فى حياة الحارة نرى الأنماط المختلفة التى تعيش فيها : بائع الأثاث القديم وبائع الفول وهو غذاء الصباح الرئيسى ، وربما غذاء الظهر والمساء أيضا عند البعض ، وصاحب المقهى ، وشيخ الجامع ، ثم العاهرة التى تعود مخمورة فى الصباح ، وأخيرا قفه ، المهبول الذى يجر وراءه المعزة عزيزة ، ويعيش على بيع لبنها فى أكواب الصفيح التى تحوط صدره ، وتتدلى من رقبته .

ومن خلال ورقة يانصيب جائزتها ألف جنيه يبدأ الصراع الذى يكشف به توفيق صالح عن رؤيته . فى البداية يرفض الجميع شراء الورقة حتى محترف اليانصيب بائع الفول ، أما ايمانا بالاسلام الذى يعلى من قيمة العمل ، وأما يأسا من الفوز ، أو كلاهما معا . ولكن طه الذى ينتظر شراء السرير حتى يتزوج من حبيبته خديجة يقترض خمسة قروش من عم عمارة صاحب المحل الذى يعمل فيه ، ويشترى الورقة . ويعطى طه الورقة لخديجة ، ولكن والدها يأمرها أن تلقى بها على الأرض . وتستقر الورقة بين أوراق كثيرة عند قفه مقابل كوب من لبن الماعز للصبى الذى التقط الورقة .

وبعد الغذاء ، ونوم القيلولة ، تهدأ الحارة مع هبوط الليل . وفى الظلام حيث لم تصل الكهرباء بعد إلى الحارة يلتقى طه بخديجة فوق السطح ، ويذهب عبده

ابن عم عمارة العاطل الى شقة العاهرة سنية ويمارس معها الجنس . وفى المقهى يغنى أحدهم موالا ، ونرى عازف العود الأعمى الذى ترشده ابنته الصغيرة ، وكلاهما أيضا من أنماط الليل فى الحارة المصرية .

وفى صباح اليوم التالى تعلن بائعة اليانْصيب فوز ورقة الألف جنيه ، وهنا تنقلب الحارة رأسا على عقب ، ويكشف توفيق صالح عن التناقضات العنيفة التى تحياها البورجوازية المصرية الصغيرة . انهم الآن وبسبب من الفقر بالطبع ، وبعد أن كانوا يتنافسون فى رفض شراء الورقة ، يتشاجرون من أجل الحصول عليها . هذا يعتقد أنه صاحبها لأنه الذى اشتراها ، وذاك لأنه الذى دفع الثمن ، وثالث لأنه الذى يمتلك الورقة . أما التجار الصغار فكلهم يدافع عن حق قفة . ويعرضون عليه المشاركة فى محل كبير فى نفس الوقت . أو بالأحرى يريدون استغلال سذاجته . حتى العاهرة تحاول هى الأخرى أن تمارس الجنس مع قفة رغم دمامته .

ومع هبوط الليل مرة ثانية يصل الصراع الى ذروته بقتل الابن لأبيه ، إذ يدفع عبده والده الذى ظن أن ابنه قد سرق الألف جنيه ، فيسقط الرجل ميتا فى شقة العاهرة ، ويقبض البوليس على عبده وعشيقته . وفى كوخ قفة المصنوع من الصفيح والخشب القديم تدور معركة عنيفة بين طه وتجار الحارة ، ويتدافع كل السكان نحو الكوخ ، وفى النهاية يتصدع الكوخ ويسقط عليهم جميعا .

وفى مشهد النهاية الذى يدور فى صباح اليوم الثالث يستجمع توفيق صالح كل طاقات الأمل فى الانسان ، ويعبر عن موقف ثورى شجاع عندما يصور الماعز وهى تأكل الألف جنيه التى وضعها قفه بين طيات ملابسها . وتكون اللقطة الأخيرة طه وخديجة يتطلعان إلى السرير الذى يحلمان به عند بائع الأثاث بعد أن أخبرهما شيخ الجامع أن الحاج عزوز قد تمكن من توفير المال اللازم لشراء السرير . وبهذا الرفض القاطع للفكر الغيبى كان « درب المهابيل » بداية جديدة للواقعية فى السينما المصرية .

الطليعة ـ القاهرة اكتوبر ١٩٧٣

الفصل الثالث

نجيب محفوظ كاتبا للقصة السينمائية

كانت أول قصة سينمائية كتبها نجيب محفوظ للسينما هى قصة فيلم « الوحش » الذى أخرجه صلاح ابو سيف عام ١٩٥٤ ، ثم كتب بعد ذلك قصص الأفلام التالية :

٢ ـ فتوات الحسينية ، إخراج نيازى مصطفى عام ١٩٥٥ .
٣ ـ درب المهابيل إخراج توفيق صالح عام ١٩٥٥ .
٤ ـ بين السماء والأرض ، إخراج صلاح ابو سيف عام ١٩٥٩ .
٥ ـ الناصر صلاح الدين ، إخراج يوسف شاهين عام ١٩٦٣ .
٦ ـ ثمن الحرية ، إخراج نور الدمرداش عام ١٩٦٥ .
٧ ـ دلال المصرية إخراج حسن الإمام عام ١٩٧٠ .
٨ ـ الاختيار ، إخراج يوسف شاهين عام ١٩٧١ .
٩ ـ ذات الوجهين ، إخراج حسام الدين مصطفى عام ١٩٧٣ .
١٠ ـ وكالة البلح ، إخراج حسام الدين مصطفى عام ١٩٨٢ .
١١ ـ الخادمة ، إخراج أشرف فهمى عام ١٩٨٤ .

ومن بين هذه القصص ست قصص كتبها نجيب محفوظ بمفرده ، وهى « الوحش » ، و « فتوات الحسينية » و « درب المهابيل » ، و « بين السماء والأرض » ، و « وكالة البلح » ، و « الخادمة » ، وقصتان اشترك فيهما مع آخرين ، وهما « الاختيار » مع يوسف شاهين ، و « الناصر صلاح الدين » مع يوسف السباعى ومحمد عبد الجواد وعز الدين ذو الفقار ، وقصة « ثمن الحرية » عن مسرحية إنجليزية ، وقصة عن فيلم أمريكى ، وهى « ذات الوجهين » ، وقصة عن رواية « البعث » تأليف تولستوى ، وهى « دلال المصرية » .

ويختلف المستوى الفنى لهذه القصص السينمائية . فهناك قصص تعتبر امتدادا لعالم نجيب محفوظ الأدبى ، وهى القصص الثلاث الأولى ، أما القصص الأخرى فدور الكاتب الكبير فيها هو دور الحرفى الماهر الذى ينقح ويعالج الثغرات ويرمم الهفوات فى البناء الدرامى أو بناء الشخصيات . ولذلك نجده يشترك فى القصة ، أو يعالج قصة أصلية لكاتب آخر .

ففى « فتوات الحسينية » تجد البذرة الأولى لكثير من أعماله الأدبية التى تناول فيها عالم الفتوات بعد ذلك وخاصة « الحرافيش » إذ تصور القصة الصراع بين عملاقين يقوم بدوريهما محمود المليجى وفريد شوقى وكيف يدفع الشعب ثمن هذا الصراع فى النهاية . وفى تقديرى الخاص أن نجيب محفوظ من خلال شخصيات الفتوات وعالمهم استطاع أن يصنع نمطا مثل نمط الساموراى فى اليابان أو راعى البقر فى الولايات المتحدة الأمريكية . فالأنماط الثلاثة تشترك فى كونها مستمدة من التاريخ الحقيقى ، ولها طابع شعبى واضح ، كما أن عالمها قابل لأن تعالج فى إطاره أعظم الأفكار ، وقد عالج نجيب محفوظ أعظم الأفكار الفلسفية والسياسية مستخدما هذا الاطار .

ويعتبر فيلم « درب المهابيل » من العلامات الهامة فى تاريخ السينما المصرية . فكما ساهم نجيب محفوظ مساهمة كبيرة فى تأسيس واقعية صلاح أبو سيف بالاشتراك معه فى كتابة سيناريو عشرة من أفلامه ، كذلك ساهم فى وضع حجر الأساس لواقعية توفيق صالح ، وكان « درب المهابيل » فيلمه الأول كمخرج ، ولا يزال فيلمه الوحيد عن قصة من تأليف نجيب محفوظ .

فى « درب المهابيل » نرى الحياة اليومية فى حارة مصرية كما لم تظهر من قبل فى السينما المصرية . فالمخرج الشاب فى فيلمه الأول لم يتأثر بحارة كمال سليم فى العزيمة ، والتى يغلب عليها الطابع الفولكلورى ، وتنحو إلى الواقعية الفوتوغرافية ، وإنما يتأثر بالواقعية الجديدة فى إيطاليا كما ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية حيث يوضع الواقع فى إطار رؤية فكرية صارمة دون أثر للفلولكلور أو للاهتمام بتصوير الواقع دون تحليله .

الناس فى « درب المهابيل » تنقلب حياتهم بعد فوز عبيط الحارة بجائزة يانصيب . وهى فكرة طالما عولجت من قبل فى القصة والمسرح والسينما ، ولكن نجيب محفوظ يعالجها معالجة جديدة تماما . وينتهى فيلم « درب المهابيل » بأن تأكل الماعز الأوراق المالية التى تسببت فى إشعال الصراعات بين أبناء الحارة إلى درجة القتل . وهى نهاية تصدم المتفرج وتجعله يفكر فى الحلول الصحيحة لمشاكل حياته . وليس مثل نهاية « العزيمة » حيث يتم حل مشكلة البطالة على يد أحد الباشوات عندما يعجب بالشاب الأمين الشجاع بطل الفيلم فيعطف عليه ويمنحه عملا فى إدارة ممتلكاته .

أما القصة الثالثة والأخيرة التى نراها تعبر عن عالم نجيب محفوظ فى السينما ، فهى قصة فيلم « بين السماء والأرض » . هنا مرة أخرى يعالج الكاتب فكرة قديمة ، وهى فكرة مجموعة شخصيات مختلفة تواجه الموت فيندمون على الأخطاء ، ويعدون بعدم العودة إليها ، وما أن ينتهى المأزق حتى يعود كل إلى سيرته الأولى ، أو على الأقل البعض منهم ، وقد نسى تماما ما كان فيه من لحظات قليلة . ولكن نجيب محفوظ يعالج هذه الفكرة القديمة معالجة جديدة تماما .

المأزق فى « بين السماء والأرض » هو تعطل مصعد فى عمارة كبيرة بين الأدوار ، واستمرار الوضع فترة طويلة إلى درجة اليأس من الانقاذ وداخل هذا المصعد شخصيات مختلفة ، العاقل والمجنون ، الشريف واللص ، الزوجة المخلصة والزوجة الخائنة ، ومن بينهم خادم رفض أن يصعد السلم حسب أوامر البواب ، وممثلة ينتظرها المخرج على السطح لتصوير مشهد من فيلم ،

وفتى اتفق مع حبيبته على الانتحار معا من سطح العمارة ، بل وامرأة حامل تضع مولودها أثناء الأزمة ، وعجوز لا يحتمل ويموت .

ويعتبر الفيلم نظرة واقعية ثاقبة للمجتمع القاهرى فى وقت إنتاجه عام ١٩٥٩ ، وقد برع صلاح أبو سيف فى تقديم عمل درامى محكم فى ساعة أو أكثر داخل أربعة جدران ضيقة دون أن يشعر المتفرج بالملل . ومثل هذه الأفلام التى تدور فى مكان واحد ، أو أماكن محدودة تمثل الاختبار الكبير لدى براعة المخرج فى تقطيع المشاهد وتصوير اللقطات وضبط حركة الممثلين داخلها ، وضبط الايقاع .

وأهم الأفلام الأخرى التى لم ينفرد نجيب محفوظ بكتابتها فيلميه مع يوسف شاهين ، وهما « الناصر صلاح الدين » ، و « الاختيار » .

و« الناصر صلاح الدين » أكبر إنتاج عرفته السينما المصرية حتى اليوم وقد كتب وصور فى مطلع الستينات ، والشعب العربى كله يتطلع إلى جمال عبد الناصر باعتباره صلاح الدين الثانى ، وخاصة بعد الوحدة مع سوريا . ولكن الفيلم ليس « دعاية » سياسية ، وإنما عمل كبير يؤكد عروبة القدس وفلسطين من ناحية ، ووحدة المسلمين والمسيحيين فى مواجهة الغزو الخارجى من ناحية أخرى . ويكشف الفيلم عن حقيقة الحروب الصليبية التى كانت تحمل اسم الصليب بينما هى حروب استعمارية لا علاقة لها بالدين .

وفى « الاختيار » يعالج نجيب محفوظ فكرة من الأفكار الأساسية التى تلح فى الكثير من أعماله وهى الشخصية المزدوجة على الصعيد الفكرى والسياسى والاجتماعى والنفسى . فنحن أمام مثقف ناجح يرتقى بسرعة ولكنه كسب كل شىء وخسر نفسه ، وفى المقابل نجد أخوه البحار لا يملك شيئا ، ولكنه يكسب نفسه .

ويبدأ الفيلم باختفاء الأخ البحار لنعرف فى النهاية أن قاتله هو شقيقه ، وأن البحار إنما هو أفضل ما فى داخل المثقف . ويعالج الفيلم موضوعه فى إطار ما سمى بخيانة المثقفين بعد هزيمة الخامس من يونيو ١٩٦٧ .

الاختيـــــــار

البحث عن أشكال جديدة للواقعية

إذا كان فيلم « الأرض » هو قمة الواقعية التقليدية بالنسبة ليوسف شاهين فإن فيلمه التالى « الاختيار » بداية مرحلة جديدة فى حياته الفنية التى توجت بفوزه بالجائزة الكبرى فى مهرجان قرطاج وذلك كما جاء فى نص بيان المهرجان « تقديرا لمجموع آثاره السينمائية التى تمثل منذ أكثر من عشرين عاما ، مسيرة أخلاقية وفنية ونضالية جديرة بالاقتداء وخاصة بالنسبة لفنانى العالم الثالث وكذلك من أجل الجدة والطرافة التى ينفذ بها الاختيار ـ هذا الفيلم الشجاع ـ بعض القيم والتصرفات التى يتصف بها المثقفون فى ذلك العالم الثالث ذاته » .

ومن خلال فيلمه « باب الحديد » عام ١٩٥٨ ثم « الاختيار » يبدو لنا يوسف شاهين من ذلك النوع من المخرجين الذى يصل إلى ذروة ابداعه عندما يقترب من نفسه ، ويعبر عن افراحه واحزانه ، فيلمس الابعاد الانسانية المشتركة فينا جميعا . فهو قناوى فى « باب الحديد » ، وهو أيضا « سيد » فى « الاختيار » . ولكنه حين يركز فى « باب الحديد » على تحليل العالم الداخلى لقناوى دون أن ينسى القضية الاجتماعية ، تراه فى « الاختيار » يكشف فى شخصية سيد عن نمط من المثقفين لعب دورا كبيرا فى الوصول إلى ما وصلنا إليه يوم الخامس من يونيو ، ولا يزال يقوم بهذا الدور ببراعة واقتدار : المثقف الذى يتطلع إلى السلطة والذى يبيع كل شىء من أجل شقة فاخرة وعربة فارهة ورحلة إلى باريس ، ويقتل أروع ما فى نفسه ـ الصدق والاخلاص مع النفس ـ من أجل أن يستمر فى الصعود ، ويكون وعيه بما فعل نقطة ضعفه التى تؤدى به إلى الجنون .

« الاختيار » هو أول فيلم يتحرر فيه يوسف شاهين من الحدوتة ومن البناء الدرامى التقليدى . فليس هناك التزام بتتابع منطقى للأحداث وإنما بتحليل شخصية البطل ، وإثارة ذهن الجمهور ليناقش القضية الاجتماعية التى يعبر عنها .



لقطة من فيلم - الاختيار - إخراج يوسف شاهين

يبدأ الفيلم بعد شهرين من اللحظة التى بلغ فيها وعى سيد بما يفعل ذروته حيث قتل شقيقه محمود البحار الذى يمثل كل ما قتله فى نفسه والذى وجدت فيه زوجته شريفة ملاذاً من حياتها المغلقة معه ، وبعد أن تقمص شخصية محمود وبدأ فى كتابة مسرحية باسم (البحار) كشف فيها عن شكوكه فى زوجته وتصوره أنها كانت على علاقة آثمة مع أخيه .

ويتابع يوسف شاهين انهيار سيد التدريجى وهو يعيش ممزقا إلى أن يجن وتمضى به عربة الاسعاف إلى حيث يواجه مصيره المفزع ، وينتهى الفيلم بإشارة الضوء الحمراء فوق العربة تحذر وتنبه عدة مرات .

إننا أمام أربعة شخصيات تتداخل على نحو يبدو للوهلة الأولى مربكا لأنها كلها تعبير عن تناقضات شخصية واحدة هى شخصية سيد ، وهذه الشخصيات هى سيد الكاتب المسرحى والأديب اللامع وزوج ابنة وكيل الوزارة الذى تجول فى كل عواصم العالم ولكنه لم يجد فى النهاية غير نفسه المعذبة . وسيد الذى يتقمص شخصية محمود بحثا عن الصدق والاخلاص مع

النفس دون جدوى . ومحمود كما يعبر عنه سيد فى المسرحية التى يكتبها والتى تقرؤها شريفة خلسة . ثم محمود الذى نراه من خلال ذكريات شريفة معه ، أو من خلال ذكريات بهية التى تعيش فى مكان (ساتيركونى) غريب تجتمع فيه كل تناقضات البشر من الفساد الكامل إلى الصدق الكامل . وهى الشخصية الوحيدة التى تضع سيد أمام نفسه ، والوحيدة أيضا التى تظل حتى النهاية لا تعرف أن محمود قد قتل .

وإلى جانب هذه الشخصيات هناك فرج ضابط المباحث الذى يعتمد على خبرته الطويلة ، ورؤوف الضابط الذى درس فى الكلية . والعلاقة بينهما علاقة متوترة شديدة التعقيد ، إذ يتبادلان مشاعر الحب ومشاعر عدم الثقة فى وقت واحد ، وفى النهاية ينتصر يوسف شاهين لرؤوف على نحو حاد مما يدفع فرج إلى الاعتزال فهناك أشياء كثيرة بين السماء والأرض يجب أن نعرفها (وهى من عبارات هاملت المشهورة) .

وقد وضع يوسف شاهين فى « الاختيار » كل خبرته الطويلة كمخرج وهى خبرة تثبت للمقارنة مع خبرات العديد من مخرجى العالم المعروفين .

فكان بارعا فى اختيار الممثلين وفى تقطيع المشاهد وتحريك الكاميرا ولكن اعتماده الأساسى كان على المونتاج حيث استغل قابلية شريط الفيلم للتقطيع إلى أقصى درجة . فعبر عن التمزق الذى يعيش فيه بطله ، وعن كل ما يدور داخل عقول شخصياته باللقطات السينمائية واستطاع مع المونتيرة الماهرة رشيدة عبد السلام أن يخلق توازنا دقيقا بين الواقع والخيال ، وبين الماضى والحاضر . وقد كان ذلك مبررا كافيا لكى يتراجع دور الحوار ولكننا نراه يستسلم لنوازع الشرح خوفا من الالتباس فيكتب حوارا فجا مباشرا لعديد من المشاهد وينهى الفيلم بشرح تفصيلى ممجوج .

واستطاع يوسف شاهين أن يستخدم شريط الصوت استخداما فنيا جيدا (موسيقى على اسماعيل وخاصة اللحن المميز لشخصية محمود ـ التمهيد للانتقال بين بعض اللقطات بسبق الصوت للصورة ـ حصار الأصوات حول سيد فى سيارته ـ الحوار الداخلى بين سيد وشريفة امام عربة الاسعاف) . ولكنه بقدر ماوفق فى استخدام الصوت ، بقدر ما لم يوفق فى استخدام الاضاءة وهو الأمر الذى يتحمل مسئوليته المصور الكبير أحمد خورشيد أيضا إذ لم

يميز بالاضاءة الواقع من الخيال والحاضر من الماضى وكان من شأن هذا التمييز أن يعمق التعبير عن أزمة البطل وأن يوضح هذه الأزمة ، ليس بحثا عن الوضوح فى ذاته وإنما لكى يكون تفكير الجمهور مركزا ، على معنى الفيلم . وكان من شأن هذا التمييز بالاضاءة ـ وخاصة أن الفيلم بالألوان ـ أن يخفف من الحوار المباشر ويغنينا عن الشرح الأخير .

وقد قام عزت العلايلى بدور سيد وسعاد حسنى بدور شريفة وهدى سلطان بدور بهية وسيف الدين بدور رؤوف ومحمود المليجى بدور فرج . أما عزت العلايلى الذى كان عليه أن يؤدى أربعة شخصيات فى وقت واحد فرغم صعوبة الدور ـ وهذه هى الأدوار التى تثبت مدى قدرة الممثل ـ كان موفقا وواعيا على التفاصيل التى تفرق بين سيد الحقيقى وسيد المزيف ومحمود الحقيقى ومحمود المسرحية . أما سعاد حسنى فقد أدت دورا من أعظم أدوارها أكدت فيه من جديد موهبتها غير المحدودة . لقد كانت فى كل مشهد تعبر عن المشاعر المختلفة التى تتنازع شخصية شريفة .. حبها لزوجها وسأمها من الحياة معه وسعادتها بالقرب من محمود وعدم قدرتها على أن تحبه . ويعتبر المشهد الذى تستقبل فيه فرج ورؤوف وقد جاءا للتحقيق معها من أروع المشاهد التمثيلية التى ظهرت على الشاشة المصرية حيث كانت فى قمة الاضطراب ، ومع ذلك تأبى عليها كرامتها أن تبين شيئا من ذلك الاضطراب وكذلك مثلت هدى سلطان دورا من أهم أدوارها وأكثر عمقا لولا بعض المبالغة فى الالقاء وخاصة فى المشهد الذى تطرد فيه سيد من بيتها .

أما بالنسبة لمحمود المليجى وسيف الدين اللذين ظهرا فى أغلب مشاهدهما معا فلم يكن الأول فى مستواه العظيم الذى وصل إليه فى « الأرض » على حين كان سيف متألقا بأدائه البسيط وحركته المتقنة ..

ها هو محمود يلعب بالكرة الحمراء مع الأطفال وها هى الكرة تسقط فوق مائدة اجتماعات هائلة جلس على رأسها سيد وعن يمينه ويساره رجال عظام ينصتون باهتمام ، وتشق الكرة طريقها صوب سيد فيلقى بها إلى مدير مكتب الوزير ، وبكل رشاقته الثعبانية يقوم السيد المدير بدوره الخالد ويضع الكرة فى خزانة أنيقة بالركن ظاهرها أسود وقلبها أبيض كالشمع ..

الجمهورية ـ القاهرة ٢٥ ـ ٣ ـ ١٩٧١

الفصـل الرابع
روايات نجيب محفوظ فى السينما

ثرثرة فوق النيل ..
ماذا قال الحكيم ايبور لفرعون مصر العظيم

كان من الممكن أن يصبح فيلم « ثرثرة فوق النيل » من أهم الأفلام المصرية فى تاريخها كله ، فعندما يتوفر لفيلم ما مصدر أدبى كتبه نجيب محفوظ وهو ضمير مصر المعاصرة فى الأدب ومنتج مثل جمال الليثى وهو أحد المنتجين السينمائيين الذين يحاولون بين الحين والآخر انتاج الأفلام الجيدة ، ومخرج مثل حسين كمال يعتبر منذ فيلمه الأول من احسن المخرجين المصريين ، وكاتب سيناريو مثل ممدوح الليثى وهو أيضا من كتاب السيناريو الذين يبذلون جهدا كبيرا فى كتابة السيناريو ، أقول عندما يتوفر لفيلم ما كل هذه العناصر فلابد وأن نتوقع فعلا أفضل بكثير من ذلك العمل الذى تتمثل قيمته الحقيقية فيما تبقى من رؤية نجيب محفوظ فيه .

لست من المؤمنين بضرورة الالتزام بالأصل الأدبى عند انتاجه للسينما ولكنى من المؤمنين بضرورة العودة إلى الأصل طالما أن هناك أصلا من أجل المزيد من معرفة العمل الجديد ، وليس من أجل الاشادة به إذا التزم ، أو الهجوم عليه إذا تصرف وهو حق مشروع تماما لكل فنان .

والعودة إلى رواية « ثرثرة على النيل » تكشف لنا عن مدى سيطرة المقاييس التجارية على الفيلم .

لقد عبر نجيب محفوظ فى رواية « ثرثرة فوق النيل » بعبقرية لا تبارى عن مصر النكسة وكانت روايته التى صدرت عام ١٩٦٥ هى نبوءة ما حدث بعد ذلك عام ١٩٦٧ . وكان تعبيره عن هذه المرحلة التراجيدية من تاريخنا الحديث

من خلال مجموعة من المثقفين يدخنون المخدرات ويتصيدون النساء فى عوامة على النيل يحرسها رجل هو رمز واضح للشعب المصرى . وفى النهاية عندما يخرجون لأول مرة من العوامه يقتلون رجلا يعبر الطريق ويهربون . وما أشبه هذه الجريمة بجريمة النكسة . وتنتهى الرواية كما بدأت والضباب يغلف كل شيء .

وليس ثمة مبالغة فى اعتبار حارس العوامة رمزا للشعب . فنجيب محفوظ يصفه قائلا « لا يمرض ولا يتأثر بالجو ولا يعرف عمره . كما يخيل اليه أنه لن يموت » . ويقول كاتبنا العظيم على لسانه : « إذا سهوت عما يجب لحظة غرقت العوامة ، وجرفها التيار » .

أن نجيب محفوظ فى « ثرثرة فوق النيل » كان كالحكيم ايبور . فمن بين رحلات بطله أنيس زكى إلى الماضى وسط الدخان الأزرق رحلة إلى ماض بعيد يقول فيها « أيها الحكيم القديم ايبور أقدم بعصرك الذى أضمحل فى كل شيء الا الشعر وأسمعنا الغناء . حدثنا ماذا قلت لفرعون : اقبل الحكيم ايبور وهو ينشد . أن ندماءك قد كذبوا عليك . هذه السنوات حرب وبلاء . قلت اسمعنى مزيدا ايها الحكيم فانشد ما هذا الذى فى مصر . أن النيل لا يزال يأتى بفيضانه ، أن من كان لا يمتلك أضحى الآن من الأثرياء .
يا ليتنى رفعت صوتى فى ذلك الوقت . قلت ماذا أيضا ايها الحكيم ايبور فقال : لديك الحكمة والبصيرة والعدالة . ولكنك تترك الفساد ينهش البلاد . أنظر كيف تمتهن أوامرك وهل لك أن تأمر حتى آتيك بمن يحدثك بالحقيقة » .

ونحن عندما نقول أن نجيب محفوظ كان يتنبأ بالنكسة فى روايته نقول هذا من واقع التاريخ الذى صدرت فيه ، وليس من واقع تاريخ نجده فى الرواية ذاتها . ولهذا كان ممدوح الليثى على حق حينما جعل احداث الفيلم تدور فى الزمن الراهن ، خاصة اننا لم نتخلص بعد من أسباب النكسة . ولكنه تصرف فى الرواية لأهداف تجارية . ففى الرواية نرى جميع الشخصيات فى العوامة منذ البداية ولا يفد عليهم غير سناء الطالبة ثم سمارة ، أما فى الفيلم فنرى كيف التقى رجب الممثل بانيس الموظف ، ثم كيف تصيد سنية التى تخون زوجها . وقدمها لخالد عزوز الكاتب القصصى ، ثم كيف التقى بسناء الطالبة ولم يتورع عن اغوائها رغم تردده .

وكل هذا بالطبع ليس من أجل كسر حدة المكان الواحد ، كما يمكن أن يقال ، ولكن من أجل تقديم عدة مشاهد تجاريه تدور فى الفراش . فمن ناحية كان من الممكن كسر هذه الحدة دون هذه المشاهد ومن ناحية أخرى هناك العديد من الأفلام التى دارت فى مكان واحد ومع ذلك جاءت من أعظم الأفلام فى تاريخ السينما .

ومن أجل الشرح حتى عندما لا تكون هناك حاجة اليه كما فى كل فيلم تجارى أضاف كاتب السيناريو عدة مشاهد لانيس يسير فى الشوارع ويعلق على كل موقف محدثا نفسه ليزيدها وضوحا رغم وضوحها الكامل ومن أجل التنفيس عن البورجوازية الصغيرة أضاف عدة نكت سياسية فى هذه المونولوجات الطويلة بعد النجاح الكبير الذى لاقته هذه النكت على لسان يوسف وهبى فى فيلم « ميرامار » . وفى غمار البحث عن أرضاء جمهور الملاهى الليلية على أى نحو فسدت تماما شخصية حارس العوامة وأصبحت شخصية كاريكاتورية لاتثير غير السخرية . فعلى حين يختتم نجيب محفوظ روايته بقتل الرجل الذى صدمه رجب بسيارته حين خرجوا جميعا لأول مرة من العوامة ، يضع كاتب السيناريو هذه الحادثة فى منتصف الفيلم ويستبدل الرجل بفلاحة صغيرة نراها وهى تتوسل بالسحر لكى تنجب طفلا . ويجعل من سمارة رمزا للأمل بدلا من حارس العوامة ، وتدعو أنيس لزيارة الجبهة مع وفد من الأدباء والفنانين ، ثم تأخذه بعيدا عن العوامة فى الوقت الذى يقرر فيه الحارس أن يفك السلاسل ويغرق العوامة بكل ما فيها ومن فيها .

ولا بأس من كل هذا التغيير رغم سطحية شخصية الصحفية ورغم أن مشهد « أتوبيس الالتزام » المغادر إلى الجبهة من المشاهد الكوميدية التى استحدثت فى حياتنا بعد النكسة إذ لا يحتاج الأديب أو الفنان إلى مثل هذه الزيارة لكى ينفعل بما يحدث فى بلاده . ولكن هذا التغيير من ناحية يدل على بورجوازية كاتب السيناريو الذى يرى الأمل فى احدى المثقفات ، بدلا من أن يراه فى حارس العوامة كما عبر عنه نجيب محفوظ .

ومن ناحية أخرى غلب على النصف الثانى من الفيلم الذى يتم فيه هذا التغيير الحوار المباشر الفج كقول أنيس فى الجبهة الناس راحوا فين ، وقوله « ده شيء فظيع .. فظيع .. فظيع » ، وغير ذلك من العبارات التى تثير الضحك

ولا تحقق هدف الكاتب منها . وهذه سذاجة مرجعها النزعة التجارية التى تفترض سذاجة الجمهور دائما .

ولا شك أن فيلم « ثرثرة فوق النيل » هو أول فيلم سينمائى يعد من رواية أدبية وتكون نتيجته تفوق الرواية فى استخدام مفردات اللغة السينمائية .

لقد استخدم نجيب محفوظ فى روايته أسلوب المونتاج ليقدم رحلة عظيمة داخل بطله « أنيس » المثقف الذى يعيش الحاضر والماضي فى وقت معا . ولكن حسين كمال فى فيلمه يلغي هذه الرحلة تماما ويجعلها قاصرة على مشهد يعود فيه أنيس إلى ما ضيه حين كان يشارك فى مظاهرات الطلبة .

ومنذ العناوين وحسين كمال يتوجه بفيلمه إلى جمهور الملاهى الليليه ليقدم توليفة جيدة من المشاهد التجارية المبتذلة كما فعل من قبل . ولكن الجديد فى هذا الفيلم أنه أخرج عدة مشاهد بأهمال بالغ وهو ما لم يفعله من قبل ولا حتى فى فيلمه الشهير : « أبى فوق الشجرة » . ومن هذه المشاهد على سبيل المثال لا الحصر مشهد الحادثة الذى تم تصويره فى وضح النهار وببرود غريب على حين كان من الأفضل أن يتم تصويره فى الليل بايقاع آخر وجو آخر تماما . ومشهد « أتوبيس الالتزام » الذى لم نر فيه أديبا ولا فنانا واحدا علاوة على سذاجته الأصلية . ومشهد أنيس فى مدن القناة حيث استخدم حركة الانقضاض السريع والتراجع السريع طوال المشهد وهما حركتان لا تعبران عن هذا المشهد المأسوى . ومشهد حارس العوامة وهو يفك السلاسل والذى تم تصويره فى وضح النهار أيضا ولم يحقق هدف كاتب السيناريو منه . إذ بدأ وكأن الحارس يطلق العوامة لتقوم برحلة على النيل . وليس ليغرقها إلى الأبد . أما مشاهد تدخين المخدرات فى العوامة فقد جاءت رديئة ، وليس هناك تفسير لعدم استخدام حسين كمال النور والظل وحركة الكاميرا فى هذه المشاهد الا الأهمال الناتج عن الرغبة فى صنع فيلم تجارى . وقد افتقرت مشاهد العوامة أيضا إلى التكوين السينمائى الجيد والذى كان يتميز به حسين كمال حتى فى أكثر أفلامه التجارية ابتذالا إذ كان التكوين يفسد تماما كلما ازداد عدد الشخصيات فى المنظر . فاذا أضفت إلى ذلك ازدحام الديكور والاكسسوار والاضاءة التى تعتبر أقرب إلى الانارة ادركت مدى قبح هذه المشاهد . ولقد كان من الممكن أن يكون دور أنيس هو دور القمة بالنسبة لعماد حمدى وهو فى

قمة نضجه ، ولكن لا كاتب السيناريو جعل منه الشخصية الرئيسية كما فى الرواية ، ولا المخرج أهتم به ضمن عدم أهتمامه بكل شىء فى الفيلم ، ورغم ذلك فقد أدى عماد حمدى دوره فى الحدود المرسومة له بتفوق واضح .

الجمهورية ـ القاهرة ٢٢ ـ ١٢ ـ ١٩٧١

السكرية

مصر فى مفترق الطرق

منذ أن التقى أحمد عبد الجواد بالعالمة زبيدة وهى تشحذ بعد زوال أيام المجد القديم ، وحتى يصرخ الشيخ متولى عبد الصمد فى عطفة الصنادقية من أين طريق الجنة فى فيلم « السكرية » يقدم حسن الأمام ساعتين من أفضل ما قدم فى حياته السينمائية الطويلة ، والحافلة .

لقد استجمع حسن الامام خبرته كلها وأدار بمهارة عالية داخل مجموعة من الغرف والشوارع المحددة عددا هائلا من الممثلين والممثلات ، ونجح ربما لأول مرة فى التعبير عن مضمون رواية من روايات نجيب محفوظ . أن « السكرية » ليست فقط خاتمة الثلاثية العظيمة التى تؤرخ لصعود وهبوط البورجوازية الصغيرة ، وانما أيضا تلخيص عبقرى لفترة من أهم الفترات فى تاريخ مصر الحديث تنتهى ومصر فى مفترق الطرق بعد الحرب العالمية الثانية وعليها أن تختار بين طريق عبد المنعم شوكت الذى ينتمى إلى الجماعات الدينية ، أو طريق أحمد شوكت الذى ينتمى إلى الجماعات الاشتراكية . أو بعبارة أخرى عليها أن تختار طريقها للتطور ، والعالم يدخل مرحلة جديدة فى تاريخه بعد اندحار الفاشية فى أوروبا .

ولا شك أن وراء نجاح هذا الفيلم سيناريو ممدوح الليثى واجادة المجموعة الفنية المصور عبد المنعم بهنسى الذى صور الفيلم بالألوان ومهندس الديكور ماهر عبد النور ومؤلف الموسيقى فؤاد الظاهرى والمونتيرة نادية شكرى



لقطة من فيلم ـ السكرية ـ إخراج حسن الامام

والممثلون يحيى شاهين وأولاده عبد المنعم ابراهيم ونور الشريف وهدى سلطان وزهرة العلا ، وأحفاده ليلى حمادة وحسين الامام وعبد الرحمن على ، والضابط حسن عبد السلام الذى يعتقل الحفيدين فى النهاية .

وقد لمعت بوجه خاص هدى سلطان فى دور خديجة ، واستطاعت أن تجسد ببراعة لا مثيل لها شخصية المرأة المصرية البورجوازية . وكذلك نور الشريف فى دور كمال الذى يعتبر أفضل أدواره على الشاشة ، إذ أدرك ابعاده التاريخية المعقدة ، وانعكس وعيه الشامل العميق فى كل لقطة ، وفى كل كلمة . ويقدم هذا الفيلم اكتشافا باهرا فى عالم التمثيل وهو حسين الامام فى دور أحمد . والفيلم من انتاج وتوزيع شركة صبحى فرحات .

أننا نتابع سقوط أحمد عبد الجواد وموته وضياع ولده ياسين من زوجته الأولى ، ونهاية ولده الآخر كمال الحزينة ، ومصير ابنته عائشة المفجع ، ومصير ابنته خديجة الذى يحمل فى طياته بعض الأمل ، وفى نفس الوقت نتابع صعود أحمد وعبد المنعم ولدى خديجة ورضوان ابن ياسين من زوجته الأولى ، كل فى طريق يختلف تماما عن طريق الآخر .

أما أحمد الاشتراكى النزعة ، فيختار العمل فى الصحافة ، والزواج من ابنة أحد عمال المطبعة وينسى تماما حبه لزميلته الارستقراطية فى الجامعة ، ولا تثنى من عزمه معارضة أسرته . أما عبد المنعم الذى ينتمى إلى الجماعة الدينية فيختار العمل ، موظفا فى الحكومة ويتزوج من ابنة عائشة ، وعندما تموت الفتاة وهى تلد يحزن عليها حزنا شديدا ثم يبدأ حياته من جديد ويتزوج من ابنة ياسين من زوجته الثانية زنوبة . أما رضوان فيختار أسهل الطرق ، وهو أن يبيع نفسه لباشا من بشاوات العصر ، ويصعد من خلال الفراش إلى أعلى المناصب فى الوزارة وسط تصفيق والديه . وعلى حين يلتقى كمال ببدور شقيقة حبيبة الصبا عايده شداد ، ويغرق فى الماضى على نحو لا يفتح امامه افاق المستقبل ، فتهرب منه بدورها لأنها لا تريد أن تكون شبح اختها فى الحاضر ، تلتقى عائشة بضابط البوليس حسن ابراهيم الذى أحبته فى صباها من بعيد ، وذلك عندما يأتى ليقبض على عبد المنعم وأحمد . ولمدة لحظة تتوهج عائشة بالماضى السعيد ، ولا تلبث أن ترتد إلى حاضرها التعس ، وفى نفس

الوقت الذى تلد فيه زوجة عبد المنعم وهو فى السجن مع أخيه ، تبدأ الأم فى الاحتضار . ومن الذى يستطيع أن ينسى نهاية « السكرية » حين يدخل ياسين وكمال احدى المحلات هذا لشراء ملابس المولود الجديد ، وذاك لشراء كرافته سوداء .

وقد كان من الممكن أن يصل الفيلم إلى درجة أفضل من الاكتمال فى حدود السينما التقليدية الأدبية لولا بدايته الرديئة ، ونهايته التى تفوقها رداءة .

ففى البداية لم يوفق حسن الامام فى اخراج مشهد المظاهرة الوفدية ، والمؤتمر الوفدى الذى هاجمه البوليس : لم يكن هناك مبرر لاختيار ممثل كوميدى درجة ثالثة لقيادة هذه المظاهرة ، وبدأ واضحا من خلال هذه المظاهرة ، ثم من خلال المؤتمر الافتقار إلى الوعى السياسى الناضج ، كما بدأ واضحا أن الانتاج لم يوفر العدد الكافى من المجموعات لتنفيذ هذين المشهدين . كذلك لم يكن هناك مبرر للأغنية الطويلة فى بيت العالمة الذى يذهب كمال اليه ، ولا إلى التنفيذ الهزلى لمشهد مضاجعة كمال لاحدى عاهرات المنزل ومشهد دخول رضوان بيت الباشا ، وبداية العلاقة الشاذة بينهما .

لقد كان على حسن الامام أن ينسى وسائل السينما التجارية فى هذا الفيلم والتى تبدو أوضح ما تكون عندما يأتى ضابط البوليس للقبض على عبد المنعم وأحمد فيصرخ والدهما أثناء محادثته ، ويطلب الذهاب إلى دورة المياه .

والفيلم ينتهى دراميا عندما يذهب ياسين وكمال إلى احدى المحلات كما فى الرواية ، أحدهما يفكر فى الميلاد ، والآخر فى الموت ، ونداء الشيخ متولى وهو يتساءل عن طريق الجنة . ولكن فجأة تخرج علينا نهاية جديدة شديدة التكلف نرى فيها ديكورا مسرحيا يعلوه الهلال والصليب والمجموعة تغنى بلادى .. بلادى ، وشيخا يصعد على المسرح معانقا أحد القساوسه . والادهى من كل هذا نرى أحمد وعبد المنعم يخرجان من السجن ويتعانقان على المسرح ، وهما لم يتعانقا حتى اليوم . وتكون اللقطة الأخيرة لمظاهرة تحمل علم اتحاد الجمهوريات العربية عام ١٩٧٣ .

الجمهورية ـ القاهرة ٢٢/ ٢/ ١٩٧٣

سينما نجيب محفوظ

تعتبر الأفلام المعدة عن قصص وروايات نجيب محفوظ ، من أهم الأفلام التى انتجت للسينما والتليفزيون ، كما تعتبر بالنسبة لبعض مخرجيها من أهم افلامهم أن لم تكن أهمها على الاطلاق ، كما هو الحال بالنسبة إلى حسام الدين مصطفى مخرج « الشحات » ، وهو الفيلم الثالث الذى يخرجه عن رواية لنجيب محفوظ بعد « السمان والخريف » و « الطريق » . وكما هو الحال أيضا بالنسبة إلى حسن الامام مخرج الثلاثية و « زقاق المدق » . وعاطف سالم مخرج « خان الخليلى » وغيرهم .

والأفلام الثلاثه التى أخرجها حسام الدين مصطفى عن سينما نجيب محفوظ تنتمى كلها إلى مرحلة ما بعد الثلاثية . تلك المرحلة التى حاول فيها نجيب محفوظ أن يضع الأدب الذى يطلق عليه سارتر أدب الظروف الكبيرة . أى الأدب الذى يحاول أن يجمع بين التعبير عن المطلق الميتافيزيقى ونسبية الواقع التاريخى . وهى فى نفس الوقت المرحلة التى تنبأ فيها نجيب محفوظ بالنكسة ، واستطاع فى رواياته فى النصف الأول من الستينات أن يكون بحق ضمير مصر المعاصرة فى الأدب .

يدور هذا الحوار بين بطل « الشحات » المحامى عمر الحمزاوى وبين الطبيب فى بداية الرواية :

ـ لا شىء بك ، ولكن العدو رابض على الحدود .

ـ كاسرائيل .

ـ وعند الأهمال سيدهمنا الخطر الحقيقى .

وطوال الرواية تفوح رائحة ٥ يونيو يقول عمر :

ـ « انى اشم فى الجو شيئا خطيرا .. ويرعبنى احساس حركى داخلى » .

وازمة عمر الحمزاوى تعبير عن أزمة جيل كامل كافح من أجل الاشتراكية قبل الثورة . والذى يصفه عمر .. قائلا :

ـ « كنت فوق مستوى الانسان ، وكنا ومازلنا لا شىء » .

لقد ظل عثمان خليل سجينا قبل الثورة ، وعندما خرج من السجن بعد القرارات الاشتراكية عام ١٩٦١ لم يقتنع بالمنطق الذى آمن به جيله ، والمتمثل فى قول رفيقهما الثالث الصحفى مصطفى المنياوى « مادامت الدولة تحتضن المبادىء التقدمية وتطبقها اليس من الحكمة أن نهتم بأعمالنا الخاصة » ، وأنما أستمر فى النضال .

وأمام كل الأفلام المعدة عن الأعمال الأدبية يكون السؤال الأول بالنسبة إلى الناقد عن العلاقة بين الفيلم والأصل المعد عنه . والتساؤل صحيح ولكن على الا يكون من منطلق أخلاقى يحاول الزام الفيلم بالأصل ، ويقيس مدى نجاح المخرج بمدى التزامه به . فمهما كان هذا الالتزام سوف يظل الفيلم هو الفيلم والأصل هو الأصل . والأهم مدى نجاح الفيلم فى أن يكون فيلما بغض النظر عن الأصل الأدبى ، ومدى التزامه به أو اختلافه عنه .

أن كل الأفلام المعدة عن أعمال نجيب محفوظ سواء فى السينما أو التليفزيون تجعلنا نطلق عليها سينما نجيب محفوظ ، وليس سينما حسام الدين مصطفى أو حسن الامام أو غيرهما من المخرجين الذين أخرجوا هذه الأعمال . فليس منهم من له رؤيته الخاصة أو أسلوبه الخاص الذى يتناول العمل الأدبى من خلاله ، وأنما يخضع كل منهم للأصل ، ويحاول الالتزام به . وطالما أن المخرج لا يمتلك رؤية خاصة ولا أسلوبا خاصا فان عليه بالفعل محاولة الالتزام بالأصل حتى يتمكن من اخراج فيلم له نفس قيمة الرواية .

وقد كتب أحمد عباس صالح سيناريو « الشحات » لحسام الدين مصطفى كما فعل من قبل فى « السمان والخريف » واقترب من الرواية إلى حد كبير من حيث تتابع أحداثها ، بل وبالكثير من الحوار .

وقد اختلف الفيلم عن الرواية فى عدة تفاصيل كان مصيبا فى بعضها ، ولم يوفق فى البعض الآخر . كان مصيبا فى حذف خلفية العلاقة بين عمر وزوجته التى كانت مسيحية ثم أسلمت من أجله وضحت بأهلها ، إذ كانت هذه الخلفية سوف تضفى طابعا ميلودراميا على العلاقة عندما يهجرها عمر . وكان مصيبا فى أن يجعل ابنة عمر تذهب اليه فى مكتبه وتخبره أنه كذب عليها ، بدلا من أن

يحدث هذا الموقف فى المنزل مما يجعلها أقرب إلى السلبية والاستسلام لكل ما يحدث حولها . ولكن السيناريست لم يوفق فى أن يجعل المطربة الانجليزية مارجريت تستسلم لعمر فى أول لقاء بينهما ، بينما تستسلم له فى الرواية أثناء علاقته بعشيقته ورده ، وهى أول امرأة عاشرها فى رحلته الآسيانه بحثا عن النشوة . أن هذا التغيير من الناحية الدرامية يضعف من مبررات هجره لوردة ، وذهابه إلى مارجريت عندما يراها مرة أخرى .

أقول أن السيناريو كما هو على الشاشة اقترب من الرواية إلى حد كبير من حيث تتابع أحداثها ، وبالكثير من الحوار ، ولكن هذا لا يعنى أن الفيلم قد عبر عن رؤية نجيب محفوظ لأن المسألة ليست تتابع الاحداث ولكن معنى هذه الأحداث ، وليست الحوار ، ولكن ما يعبر عنه هذا الحوار . وقد كان التعبير عن رؤية نجيب محفوظ يستلزم فهما عميقا لها ، وقدرة على التعبير عن هذا الفهم بلغة السينما . وهو ما لم يتوفر فى فيلم حسام الدين مصطفى .

لقد نجح فى اختيار الممثلين وخاصة محمود مرسى الذى اجاد دور عمر إلى أبعد الحدود ، كما نجح فى استخدام موسيقى عبد الحليم نويره الجيدة ، وديكور مجدى ناشد وخاصة ديكور الشقة التى أسسها عمر لوردة والذى كان تعبيرا عن الحالة التى كان عليها عمر وهو يؤثث هذه الشقة ، والتى يصفها نجيب محفوظ قائلا : « انفق بلا حساب وكأنه يتخلص من ورم مالى اليم » .

أن أحداث الفيلم تتراكم لقطة وراء أخرى فى رتابة مملة تقلب صفحات الرواية ولكن من السطح الخارجى بحيث بدت أزمة عمر الحمزاوى تارة أزمة ضمير أخلاقية تجاه زميله عثمان ، وتارة أخرى ازمة ملل وجودية غير مبررة ، ويرجع ذلك إلى عاملين أساسيين أولهما ـ استبعاد البعد السياسى عن الأزمة بحيث لا نعرف حقيقة أزمة عمر ، واستبعاد شخصية عثمان خليل ، وثانيهما عدم تحديد الزمان والذى تدور فيه أحداث الفيلم ولا حتى بذكره فى الحوار أو تعليقه على الحائط ، ولا اقول بالتعبير عنه دراميا . وقد أدى ذلك بالضرورة إلى تحويل الرواية إلى حدوته من حواديت الأفلام التجارية التى تحدث فى كل زمان .

الجمهورية ـ القاهرة ٦ ـ ٩ ـ ١٩٧٣

ساتيركون مصرى عن الهزيمة

« حب تحت المطر » هو افضل أفلام حسين كمال عام ١٩٧٥ ومن أفضل افلامه منذ عمل فى السينما . انه ساتيركون مصرى عن أيام الهزيمة يكشف بضراوة فساد الطبقة الوسطى الذى انعكس على المجتمع كله بحكم قيادتها له ، وينقد بعنف السينما المصرية التى تقوم بدور المتفرج الابله .

وفى فيلم « الكداب » اخراج صلاح أبو سيف نقد للسينما المصرية أيضا ، ولكن على شكل خطبة يلقيها محمود ياسين ، ويصل فيها إلى حد وصفها بالأفلام المخدرات ، بينما يأخذ نقد السينما فى « حب تحت المطر » أبعادا أعمق ، ويدخل فى صميم الدراما .

وينتهى فيلم « حب تحت المطر » بمقدم حرب أكتوبر التى أنقذت مصر من السقوط ، وينتهى فيلم عاطف سالم الجديد أيضا وهو « شبان هذه الأيام » بمقدم الحرب ، ولكن كلا الفيلمين لا يجعلان من حرب أكتوبر « النهاية السعيدة » بديلا لحفلات الزفاف فى الأفلام السائدة ، وانما يضعانها فى موضعها الصحيح من حركة التطور فى المجتمع ، فهى ليست نهاية ، وانما بداية جديدة وهذا ما يقوله صراحة حسين كمال إذ يختتم فيلمه بكلمة البداية بدلا من النهاية .

وفيلم « حب تحت المطر » كفيلم أفضل من رواية « حب تحت المطر » كرواية أو بالأحرى فإن الفيلم يصلح للمشاهدة أكثر مما تصلح الرواية للقراءة . فهى إلى « المعالجة السينمائية » أقرب ، وليسامحنا الكاتب الكبير نجيب محفوظ فمكانه الشاهق فى الرواية العربية لا يمسه شيء .

يتابع السيناريو عدة خطوط تلتقى فى بؤرة واحدة على نحو ميلودرامى ولكنها « الميلودراما الجيدة » كما يقول الدكتور على الراعى فى دراسته الفذة عن الميلودراما فى المسرح المصرى . فالميلودراما هنا أحد أشكال التعبير

الدرامي ، وليست تعبيرا عن مفهوم ما للحياة والعالم . الخط الأول عليات ابنة صاحب المقهى التى تمارس الدعارة هى وسنية ، والتى تخطب لمرزوق شقيق سنية ، على حين تتم خطبة سنية لشقيق عليات الجندى ابراهيم الذى يشترك فى حرب الاستنزاف . والخط الثانى منى فتاة النوادى المخطوبة لأحد القضاة ، والتى يقرر أخوها الهجرة بعد أن لعبت الوساطة دورها فى استبعاده من بعثة علمية إلى الخارج رغم أنه الأول . والخط الثالث حسنى السينمائى الذى يقيم السهرات الصاخبة حيث تلتقى عليات مع سنية ومع منى ، ويعانى من العذاب الداخلى لموقفه البعيد عن ما يحدث فى بلاده ، ويذهب أحيانا إلى مقهى و لد عليات ليستعيد الماضى الحنون . ثم هناك ماسح الأحذية العجوز الذى يعيش على ذكريات الماضى أيام ملك السبتية القادر على رد الحقوق إلى أصحابها .

ويثبت ممدوح الليثى تمكنه من فن السيناريو وهو يتابع هذه الخطوط لتحدد مصائر الشخصيات الواحدة وراء الأخرى دون أدنى قدر من الرحمة . فهذا مرزوق يترك عليات ويتزوج ممثلة جميلة ، ولكن سرعان ما يتآمر أحد المخرجين عليه ، ويعمل على تشويه وجهه بمياه النار . وهذه عليات تلجأ إلى حسنى ليخلصها من حمل خاطىء فيرسلها بدوره إلى امرأة شاذة تطلب منها ممارسة الشذوذ فلما ترفض تفضحها أمام مرزوق . وهذا ابراهيم يفقد بصره فى الحرب ، ولكن سنية تصر على الزواج منه وتتزوجه . وهذه منى تندفع وراء أحلام السينما فلما يحاول المخرج الاعتداء عليها تهرب منه وتبلغ أخاها فيذهب إليه ويقتله فيحكم عليه بالسجن . وبينما يدرك الأخ داخل السجن أن الذين دفعوه إلى التفكير فى الهجرة أعداء مصر ، يفقد القاضى المحافظ توازنه ، ويسقط فى دوامة من الخمر والنساء .

ولا يكتفى السيناريو فى نقد السينما المصرية بعذاب حسنى الداخلى ، بل ولا يكتفى بالمخرج المتآمر الذى لا يختلف فى قليل أو كثير عن اكثر المجرمين شراسة ، ولا بالمخرج الذى يسعى وراء النساء بأى شكل ويكون مصيره القتل ، انما يقدم العديد من المشاهد التى تكشف كواليس السينما المصرية أثناء تصوير فيلم « نضالى » عن الحرب و « نضالى » هنا بين قوسين فى هذا

المقال كما فى الفيلم . إذ لا يعدو الفيلم داخل الفيلم أكثر من عملية دعارة أخرى .

ويستخدم ممدوح الليثى شريط الصوت استخداما فنيا عندما يتحدث صاحب المقهى عن ابنته حيث يتناقض حديثه على شريط الصوت مع ما تراه على شريط الصورة . وكان مصطفى محرم هو أول من استخدم هذه الطريقة فى « اغنية على الممر » . وعندما يبدأ التحقيق مع شقيق منى على شريط الصوت أثناء نقله إلى النيابة على شريط الصورة ، وتتكرر نفس هذه الطريقة عندما تصعد عليات مع المرأة الشاذة إلى شقتها ويسبق الحوار الصور .

ويقود حسين كمال العناصر الفنية المختلفة فى الفيلم ببراعة واقتدار ويصل إلى الذروة فى عديد من المشاهد مثل مشهد قتل المخرج المصور بالعدسة العريضة والكاميرا المحمولة على اليد ، ومشهد مونولوج عشماوى ماسح الاحذية أمام الجدران المغطاة بالشعارات اللاهبة ومشاهد كواليس السينما المصرية أثناء التصوير فى السويس المدمرة .

لقد اثبت حسين كمال أنه مايسترو بحق . فبقدر نجاحه ونجاح ممدوح الليثى فى السيناريو بقدر نجاح المصور كمال كريم الذى عبر بألوانه الداكنة عن مدى عمق المأساة ، ومهندس المناظر ماهر عبد النور بديكوراته الواقعية المقنعة والمونتيرة رشيدة عبد السلام التى استطاعت أن تسيطر على خطوط الدراما المتعددة سيطرة كاملة .

ومستوى التمثيل فى فيلم « حب تحت المطر » يرقى إلى أعلى المستويات العالمية . ويرجع هذا بالطبع إلى حسين كمال مثلما يرجع إلى الممثلين انفسهم .

إن فيلم « حب تحت المطر » الذى أنتجه جمال الليثى من افضل الأفلام المصرية عام ١٩٧٥ من مقدمة الشحرى الممتازة ، إلى نهايته الصادقة ، واشارته إلى البداية الجديدة بعد حرب اكتوبر .

الجمهورية ـ القاهرة ٢٢/١٠/١٩٧٥

الثورة والارهاب

« الكرنك » فيلم مصرى ينتمى إلى السينما السياسية ، وهو ثانى افلام مخرجه الشاب على بدرخان خريج المعهد العالى للسينما ، والذى فاز فيلمه الأول « الحب الذى كان » عام ١٩٧٣ بجائزة جمعية نقاد السينما المصريين لأحسن فيلم روائى مصرى طويل عرض ذلك العام « لانه يبشر بمولد مخرج قادر على المساهمة فى تطور الفيلم المصرى » .

ولقد أثبت على بدرخان نبوءة النقاد فى فيلمه الثانى الذى عرض عام ١٩٧٥ بعد عامين من البحث الدؤوب عن الموضوع الملائم ، والانتاج الملائم لما يريد أن يعبر عنه . وإذا كانت السينما السياسية فى مصر قد تبلورت فى سنوات النكسة ، وذلك بفضل عدة عوامل أهمها بروز حركة السينمائيين الشباب من خريجى المعهد وغيره ، وخاصة من خلال جماعة السينما الجديدة ، وبروز حركة نوادى السينما ، وخاصة من خلال نادى السينما بالقاهرة ، وبروز حركة النقد السينمائى الملتزم ، وخاصة من خلال جمعية نقاد السينما المصريين ، فإن على بدرخان قد تبلور سياسيا من خلال العمل مع يوسف شاهين وخاصة فى فيلمه « العصفور » الذى شاء أن يكتب عليه « اشترك فى الاخراج : على بدرخان » .

ويأتى « الكرنك » فى لحظة تشق فيها السينما السياسية فى مصر طريقها بقوة وتصل إلى درجة عالية من النضج ، وخاصة فى فيلم كمال الشيخ « على من نطلق الرصاص » . ولا شك أن حرب أكتوبر ١٩٧٣ قد لعبت الدور الأهم فى انتزاع المزيد من حرية التعبير بالثمن الغالى الذى دفعه الشعب فى الحرب ، مما أدى إلى المزيد من القوة فى حركة السينما السياسية . إذ لا ننسى أن « زائر الفجر » للراحل ممدوح شكرى شهيد السينما المصرية الجديدة ، و « العصفور » قد منعا فى ظل ١٥ مايو ١٩٧١ .

ولا يفوتنا هنا أن نكرر ما سبق وأن ذكرنا فى دراسات أخرى عن السينما السياسية وهو أن السينما السياسية ليست السينما الثورية ، وأن السينما السياسية لا تنفى ان لكل فيلم بعده السياسى . وكل ما هناك اننا نصف بعض

الأفلام بالسينما السياسية عندما تتناول موضوعا سياسيا أثناء اثارته فى الواقع .

والموضوع السياسى الذى يتناوله فيلم « الكرنك » هو موضوع الثورة والارهاب ومدى مسئولية جمال عبد الناصر قائد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ فى مصر عن الارهاب الذى وقع فى سنوات الثورة ، ومدى مسئولية الأفراد الذين قاموا بهذا الارهاب والموضوع مثار فى الواقع المصرى ، وخاصة بعد حرب أكتوبر . يريد البعض من خلاله أن يدين الثورة ، ويريد البعض الآخر الحيلولة دون امتداد سطوة الاجهزة مرة أخرى ولا يطمح نفر ثالث إلى أكثر من تملق الجمهورية الثانية . هناك من يحركه الثأر من الماضى ، وهناك من يتطلع إلى المستقبل . هناك من ترتبط مصالحه بأجهزة سقطت . وأخرى قائمة ، وهناك من ينشد الصالح العام ، وتقدم وتطور البلاد .

والموقف الصحيح هو الموقف الذى يستهدف الحيلولة دون امتداد سطوة الأجهزة مرة أخرى ، ويتطلع إلى المستقبل وينشد الصالح العام . موقف تناول موضوع الثورة والارهاب للمساهمة فى تحويل شعار سيادة القانون إلى حقيقة تنعكس فى الواقع اليومى ، وتطوير القانون ذاته ليعبر عن مصالح الأغلبية من الطبقات الكادحة .. فالقانون ليس مجردا عن الواقع الذى يطبق فيه ، والمشرع ليس فيلسوفا يعيش فى قصر منيف على ربوة عالية .

إن قول زينب دياب فى نهاية فيلم « الكرنك » لنلتفت إلى المستقبل ، وليس هذا وقت حساب الماضى ، ادعاء لامعنى له . فالفيلم يفتح حسابات الماضى ، وليس من الخطأ فتح حسابات الماضى ، ولكن المهم على أى أساس ، وبأى غرض . ذلك هو السؤال ، فما هى اجابة « الكرنك » ؟

* * *

نجيب محفوظ هو ضمير مصر المعاصرة فى الأدب . ولقد عبر الكاتب العظيم فى أدبه عن أهم مراحل تطور الرواية المصرية والأدب المصرى عامة . من المرحلة الرومانتيكية فى الروايات الفرعونية الأولى الثلاث ، إلى المرحلة الواقعية من القاهرة الجديدة إلى الثلاثية فى ثمان روايات ، ثم مرحلة « الواقعية

بلا ضفاف » على حد تعبير جارودى من « أولاد حارتنا » إلى « ميرامار » فى ثمان روايات أيضا .

وفى كل مرحلة من هذه المراحل كان نجيب محفوظ يعبر عن أهم القضايا الاجتماعية والفكرية فى المجتمع المصرى . قضايا ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وقضايا ما بعد ثورة يوليو وقضايا ما بعد الاشتراكية المصرية ، ثم قضايا ما بعد الهزيمة فى ٦٧ . ولقد عبر نجيب محفوظ فى « ثرثرة فوق النيل » عام ١٩٦٦ عن نبوءة الهزيمة قبل أن تقع ، وأثبت أن الكاتب الحقيقى إنما هو أصدق شاهد على عصره ، وأصدق من ينفذ منه إلى المستقبل أيضا ، محذرا ، أو مبشرا .

وللوهلة الأولى قد يتصور البعض أن نجيب محفوظ بعد « ميرامار » قد عاد مرة أخرى إلى الصمت كما حدث بعد الثلاثية . ولكن الواقع أنه صمت عن الرواية ، ولم يصمت عن الكتابة . ففى سنوات النكسة أصدر الكاتب أربع مجموعات من القصص القصيرة على التوالى ، ومع بداية الجمهورية الثانية عام ١٩٧١ عاد إلى الرواية فأصدر « المرايا » عام ١٩٧٢ ، ثم « الحب تحت المطر » عام ١٩٧٣ ، ثم « الكرنك » عام ١٩٧٤ وأصدر بينها مجموعة قصص قصيرة .

وقد أعدت « الحب تحت المطر » للسينما ، ومن قبلها « المرايا » وها هى « الكرنك » وبذلك تكون كل روايات نجيب محفوظ قد أعدت للسينما ما عدا الروايات الفرعونية و « أولاد حارتنا » . ولا شك أن هذه الروايات قد أثرت السينما المصرية مهما تباينت مستويات الأفلام المعدة عنها فضلا عن الدور الذى قام به نجيب محفوظ كاتبا للسيناريو وخاصة فى أفلام صلاح أبو سيف ورئيسا للجنة القراءة ، ثم رئيسا لمجلس الادارة فى المؤسسة المصرية العامة للسينما قبل تصفيتها .

وبعد « ميرامار » عام ١٩٦٧ ، دخل أدب نجيب محفوظ مرحلة جديدة رابعة هى مزيج من المراحل الثلاث السابقة ، وإلى هذه المرحلة تنتمى رواية « الكرنك » حيث تحولت الرواية إلى نوع من الأدب أقرب إلى (المعالجة السينمائية) التى لم تكن فى يوم ما أدبا ، لا فى عرف الأدباء ، ولا فى عرف

السينمائيين . فالأحداث تتوالى بشكل تقريرى بارد ، والأسلوب فيه من البساطة بقدر ما فيه من الخشونة وبقدر ما فيه من الحكمة . هنا لم نعد نشعر أننا أمام عمل أدبى عظيم كما كان الحال فى المراحل السابقة ، ولكن أمام كاتب يريد أن يدلى بشهادته أكثر مما يريد أن يعبر عنها ، تشغله الحياة أكثر مما يشغله الابداع الفنى .

ولقد دهش البعض من الدروس التى كتبها نجيب محفوظ فى الأهرام بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، واستنكرها البعض وعاب عليها البساطة إلى حد التبسيط والمباشرة إلى حد السذاجة الفجة . ولكن الواقع أن هذه الدروس هى الوجه الآخر لروايات وقصص المرحلة الرابعة . وفى عام ١٩٧٥ كتب نجيب محفوظ مقالا قصيرا فى الأهرام عن ما يسمى « المنابر » قال فيه بوضوح ولأول مرة أنه رجل لا يؤمن إلا بالنظام البرلمانى القائم على تعدد الأحزاب . ويسلط المقال الضوء على الموقف السياسى لمؤرخ الطبقة الوسطى المصرية ، ومفكرها الكبير ، وأفضل من عبر عن عذاباتها ، وحقاراتها وإنجازاتها .

* * *

هل صحيح أن رواية « الكرنك » تدين ثورة يوليو ، وقائدها جمال عبد الناصر ؟

الواقع أنها إذا كانت كذلك ، فهى لا تدين الثورة وقائدها أقل من « ثرثرة فوق النيل » . إنها تنقد ، وعمل الكاتب أن ينقد . ونجيب محفوظ هو آخر من يقف فى صف أعداء الثورة ، ليس ثورة يوليو فقط ، ولكن كل ثورة ، وكل حركة تهدف إلى تقدم مصر ، وتطور المجتمع فى مصر .

هل رواية « الكرنك » هى الوجه الآخر من المنشور الذى كتبه توفيق الحكيم وأطلق عليه « عودة الوعى » ؟

كيف ؟ وهل تقارن رواية بمنشور ؟ هل يقارن عمل فنى بثرثرة مستقاة من جلسات القصور والفنادق الكبرى ؟ لو كان توفيق الحكيم قد كتب قصة أو مسرحية لكان الوضع مختلفا تماما . ولكنه كتب مقالا ، وفى المقال لا مجال

للثرثرة ، ولا مجال لنشر المعلومات المخترعة ، والأحكام الملفقة ، وإن جهد ألف كاتب لا يلغى الثوره ، ولا يدين قائدها . ومهما كانت الأخطاء لا يمكن تجاهل مائة مليون طالبوه بالبقاء يوم الهزيمة ، وشيعوه بالدموع يوم وفاته . إن الوقائع المادية لا تهتز أمام الأفكار المجردة ، والأفراد مهما كان نبوغهم لابد أن ينصتوا إلى صوت الملايين .

وإذا كان أقصى اليمين قد استخدم « الكرنك » مع « عودة الوعى » فى محاولة يائسة لإعادة عقارب الساعة إلى الوراء ، فإن أقصى اليسار قد استخدمها أيضاً للتعبير عن عفونة « النظام البورجوازى » . ومن البديهى أن أقصى اليمين يلتقى دائما مع أقصى اليسار ، وها هى الصين الماوية تلتقى مع أمريكا الفوردية فى شيلى وأنجولا . إن مسئولية نجيب محفوظ عن روايته تظل فى الرواية ذاتها .

يقول نجيب محفوظ فى روايته « يقولون أننا نعيش ثورة يستوجب مسارها تلك الاستثناءات وأنه لابد من التضحية بالحرية والقانون ولو إلى حين . ولكن مضى على الثورة ثلاثة عشر عاما أو يزيد فآن لها أن تستقر على نظام ثابت » .

ذلك لب القضية . وهذا ما سعى إليه جمال عبد الناصر ، وخاصة بعد النكسة ، وما يحققه أنور السادات ، وخاصة بعد حرب أكتوبر . ولقد تناول نجيب محفوظ فى رواياته السابقة ، وخاصة فى « السكرية » وفى « السمان والخريف » أزمة جيله قبل الثورة وبعدها . ولكنه فى « الكرنك » يتناول أزمة جيل الثورة الذى نشأ فى ظلها ، ولم يعرف غيرها . ولعل هذا ما يضعف الرواية بقدر ما يصفع كتاب جيل الثورة . إن كاتبنا فى النهاية يكتب عن جيل يراقبه ، ولا يعايشه كما عايش الجيل السابق الذى ينتمى إليه ويعرفه جيدا .

ولأن نجيب محفوظ ليس من جيل الثورة يردد الفكرة الشائعة بأن التاريخ « عند أكثريتهم يبدأ بالثورة مخلفا وراءه جاهلية مرذولة غامضة » وربما كان هذا صحيحا لسنوات قليلة فى نهاية الخمسينات وبداية الستينات . ولكن بعد صدور « الميثاق » وفى زمن الرواية بالذات كانت كل وسائل الاعلام لا تناقش غير تاريخ مصر منذ ثورة ١٩١٩ . ولأن نجيب محفوظ مؤرخ الطبقة الوسطى المصرية ومفكرها الكبير لا يرى الطبقة الثالثة إلا فى الجرسون وماسح الأحذية

ويخيل إليه أن الفقر يهون عليها « من أجل النصر والكرامة والأمل » . وبغض النظر عن تحولهما إلى قوادين فالقضية ليست الفقر فى مقابل النصر والكرامة والأمل ، وإنما التخلص من الفقر وتحقيق النصر والكرامة والأمل معا .

وتبدو النتائج أكبر من المقدمات . فعدم الاستقرار على نظام ثابت ليس بدعة فى تاريخ مصر ، ولا تاريخ غيرها من الدول ، وهو لا يعنى أبدا أن يتضاءل الانسان حتى يصير فى « تفاهة بعوضة » ، ولا أن « يمضى بلا حقوق ولا كرامة ولا حماية » ، ولا أن « ينهكه الجبن ، والنفاق ، والخواء » .

* * *

للمرة الثانية فى رواياته بعد « ميرامار » يلجأ نجيب محفوظ فى « الكرنك » إلى سرد القصة من خلال أربع شخصيات رئيسية فى أربعة فصول يحمل كل منها اسم هذه الشخصية أو تلك من شخصيات الرواية .

ولكن على حين كانت شخصيات « ميرامار » تمثل وجهات نظر متعارضة فى نفس القصة ، فإن شخصيات « الكرنك » لا تتعارض ، وإنما تتكامل ، وهى قرنفلة ، واسماعيل الشيخ ، وزينب دياب ، ثم خالد صفوان ، وهى تتكامل رغم أن قرنفلة هى الشاهدة ، واسماعيل الشيخ وزينب دياب من الضحايا ، وخالد صفوان هو الجلاد .

إن قرنفلة صاحبة مقهى الكرنك هى التى تشهد اختفاء الشاب اسماعيل وزينب وصديقهما حلمى حمادة . المرة الأولى بتهمة الانتماء إلى الاخوان المسلمين ، والمرة الثانية بتهمة الانتماء إلى الشيوعيين ، والمرة الثالثة بتهمة عدم التعاون مع المخابرات بالنسبة لاسماعيل وزينب ، وتهمة الشيوعية بالنسبة لحلمى حمادة . وعلى حين يقتل حلمى فى المعتقل ، ينهار اسماعيل ، وتسقط زينب . وهنا تقع الهزيمة فى يونيو . ويحاكم خالد صفوان مدير المخابرات ويسجن ، ثم يغادر السجن بعد ثلاث سنوات .

ويستوى ٥ يونيو فى التاريخ كما يرى نجيب محفوظ « هزيمة لقوم من العرب ، ونصرا لقوم آخرين منهم » . ويصف حال الشعب بعده بقوله « واحرق الحزن قلوب الشعب البرىء ، ولم يعد له من أمل فى الحياة إلا أن يرد الضربة ، ويسترد الأرض ولكن أنصت هنا وهناك إلى قلوب تخفق

بالشماتة والفرح » . وهكذا لا تكون « الكرنك » رواية عن ثورة يوليو ، وقائدها ، وإنما هى رواية عن هزيمة يونيو أو بالأحرى خاتمة ثلاثية النكسة بعد « ميرامار » و « الحب تحت المطر » .

وفى الفصل المعنون اسماعيل الشيخ يعود نجيب محفوظ ليروى قصة الشاب ، وتجربته مع عصر تمدد الأجهزة قبل النكسة . يقول الكاتب « كانت التجربة قاسية جدا ، وبسببها كفر بجهاز من أجهزة الدولة هو المخابرات ، أما إيمانه بالدولة نفسها ، بالثورة ، فلم يتطرق إليه الشك أو الفساد ، وتصور أنها ـ المخابرات ـ تمارس أساليبها فى خفاء عن المسئولين » ويفكر اسماعيل فى النهاية ، أى حوالى عام ١٩٦٩ فى الانضمام إلى الفدائيين .

والخلاصة السابقة لتجربة اسماعيل صحيحة إلى أبعد الحدود ، وكذلك التفكير الذى ينتهى إليه رغم خضوعه للمخابرات فترة ، وقبوله العمل كمرشد ، صحيحة دراميا وتاريخيا باعتباره نمطا من أنماط جيل الثورة . ولكن القول بأن اسماعيل تصور أن ما يدور فى المخابرات يمارس فى خفاء عن المسئولين يعبر عن الأبوية التى يمارسها الكاتب على جيل الثورة فى روايته . فالأمر بالنسبة إليه لا يعدو تصورا ، والحقيقة أن تمدد الأجهزة يؤدى بالفعل إلى ممارسات تتم فى خفاء عن المسئولين . تماما كما أن وصف الشعب بعد ٥ يونيو بالبراءة يعبر عن وجهة نظر الكاتب من موقعه الطبقى .

وبقدر ما يترفق نجيب محفوظ باسماعيل الشيخ بقدر ما يقسو على زينب دياب ويجعلها تنهار تماما ، وتسقط سقوطا مريعا . وفى الفصل الرابع والأخير يركز على الجلاد ويتبنى تقييمه لنفسه : براءة فى القرية ، وطنية فى المدينة ، ثورة فى الظلام ، كرسى يشع قوة غير محدودة ، عين سحرية تعرى الحقائق ، عضو حى يموت ، جرثومة كامنة تدب فيها الحياة ، وتنتهى الرواية بخالد صفوان فى « الكرنك » يبشر بعصر الحرية والقانون . وجيل جديد يأتى من الضباب يمثل الحماس والنقاء .

وهذه النهاية تعنى بشكل مباشر أن الحرية والقانون يأتيان من داخل الضغط والقهر ، وكنتيجة لهما ، وفيها يسلم نجيب محفوظ بأنه لا يستطيع إلا أن يأمل فى الجيل القادم .

* * *

يعتبر ممدوح الليثى من أهم كتاب السيناريو فى السينما المصرية المعاصرة ، وقد سبق أن أعد من روايات محفوظ للسينما « السكرية » و « ثرثرة فوق النيل » ، « ميرامار » و « المرايا » و « الحب تحت المطر » .

وكما فعل فى « ميرامار » لم يلتزم « ممدوح الليثى » فى « الكرنك » البناء الروائى الذى يعتمد على سرد القصة أربع مرات ، سواء لعرض وجهات النظر المختلفة . أم لتتكامل هذه القصة فى النهاية ، وإنما جعل البناء الدرامى للفيلم يأخذ الشكل الكلاسيكى : البداية والوسط والنهاية على العكس من غالب شعت مثلا فى « الظلال فى الجانب الآخر » عن رواية « محمود دياب » حيث أعاد سرد القصة من خلال وجهات النظر المتعددة .

يبدأ فيلم « الكرنك » وينتهى بحرب أكتوبر بشكل مفتعل تماما سواء من الناحية الدرامية ، أم من الناحية الفكرية . أنه يريد أن يقول إن غياب القانون يساوى الهزيمة ، وسيادة القانون تساوى الانتصار ، وكأن الأحداث الكبرى فى حياة الشعوب تحركها أزرار سحرية ، أو خيوط علوية مثل الخيوط التى تحرك الدمى فى مسرح العرائس ـ وليس هكذا يكون الحديث عن الهزائم ، ولا عن الانتصارات .

وهذا ليس أول فيلم تقحم فيه حرب أكتوبر على الأحداث إقحاما ، مما يهون من شأن هذه الحرب المجيدة ، فقد شاهدنا « الحب تحت المطر » ينتهى بلافتة عن قيام حرب اكتوبر ، و « شبان هذه الأيام » ينتهى بقيام حرب أكتوبر ، كما شاهدنا حرب اكتوبر تتحول إلى سبب العجز الجنسى فى ميلودراما ، « حتى آخر العمر » . وهكذا تحولت حرب أكتوبر إلى ديكور جديد للأفلام التجارية تحصل من خلالها على أولوية العرض فى دور العرض . أو إلى نهاية سعيدة جديدة بدلا من حفل الزواج فى الأفلام القديمة المسكينة . وقد اعتادت السينما المصرية أن تتملق الثورة بأن تجعل منها النهاية السعيدة ، وها هى تتملق الجمهورية الثانية بأن تجعل من حرب أكتوبر نهاية سعيدة جديدة . والواقع أن حرب اكتوبر مثل الثورة ، بل مثل حفل الزواج ، ليست نهايات بقدر ما هى بدايات جديدة .

والفيلم لا ينتهى بحرب أكتوبر فقط ، وإنما هو فى الواقع ينتهى ثلاث نهايات : نهاية رواية نجيب محفوظ ، ثم نهاية قيام ثورة التصحيح فى ١٥ مايو

١٩٧١ ، ثم نهاية حرب أكتوبر . وفى رواية نجيب محفوظ يحاكم مدير المخابرات بعد النكسة ، ويسجن ، وهذا ليس إنصافا لأحد . وإنما هى الحقيقة كما هى . أما فى سيناريو ممدوح الليثى فمدير المخابرات يحاكم بعد ١٥ مايو . ويحدث هذا بشكل ملفق تماما أيضا ، ويؤدى إلى خطأ درامى لا مثيل له ، إذ يقع الانفصال بين زينب واسماعيل بعد ذلك ، فكأنهما انتظرا اربعة أعوام حتى يدركا أن حبهما قد ذوى .

وفى رواية نجيب محفوظ لا أثر لاسم عبد الناصر ، أو صورته ، ولا للعلم السوفييتى أو صورة كوسيجين . أما سيناريو ممدوح الليثى فيبدأ بحرب أكتوبر ثم نعود إلى الماضى لنرى صور عبد الناصر وكوسيجين فى الشوارع ، والعلم السوفييتى ولافتات تحيا الصداقة العربية السوفيتية لنرى ما الذى كان يحدث فى عصر كانت تتعلق فيه هذه الصور والاعلام واللافتات فى شوارع القاهرة . وعندما تدخل زينب إلى حجرتها لكتابة أول تقرير لها بعد أن أرغمتها المخابرات على التعاون معها نرى صورة عبد الناصر للمرة الثانية على الحائط ، ثم نراها وهى تكتب التقرير وتتطلع إلى الصورة . وعندما تنتقل أسرتها إلى شقة جديدة نرى صورة عبد الناصر للمرة الثالثة وسط أثاث البيت منعكسة فى إحدى المرايات .

وفى حديث أجريته مع ممدوح الليثى وعلى بدرخان ونشر فى الجمهورية يوم ١٥ يناير ١٩٧٦ يقول الليثى أن المقصود من صور عبد الناصر وكوسيجين تحديد الفترة الزمنية . وبالنسبة لظهور صورة عبد الناصر فى المرة الثانية يقول بدرخان : « لم أكن أريد ظهور صورة عبد الناصر فى الفيلم على الاطلاق . ففى هذا المشهد مثلا نجد الصورة على الحائط أعلى المكتب الذى ستجلس عليه ، وعندما تتطلع إليها يتم خلع الحائط وتوضع الكاميرا مكانه ، ولذلك بدأ الأمر وكأنها تتطلع إليه .. إنه خطأ تكنيكى . والمقصود من صورة عبد الناصر أن زينب على الرغم من كل ما حدث لا تزال متمسكة « بعبد الناصر » ويقول الليثى « نعم » المقصود أن زينب لم ترفع الصورة من على الحائط رغم كل ما حدث لها ، وكذلك فى النهاية عندما تأخذها إلى البيت الجديد » .

وأنا أصدق ممدوح الليثى وعلى بدرخان . ولكن الفيلم ذاته لا يقول هذا أو على الأقل يبدو ذا حدين .

ويحذف ممدوح الليثى من الرواية ، ويضيف ما يجعل البناء الدرامى للفيلم قويا متماسكا فيما عدا البداية والنهاية ، أو بالأحرى النهايات الثلاث كما سبق وأن ذكرنا .

إنه يحذف قصة الجرسون مع قرنفلة أيام كانت راقصة قبل أن تشترى قهوة الكرنك . ويحذف شقيق زينب السباك ، وأختيها المتزوجتين . ويحذف استسلامها لبائع الفراخ الذى تقدم للزواج منها ، وتحول الجرسون وبائع الأحذية إلى قوادين . وفى مقابل هذه المحذوفات يضيف المزيد من التفاصيل بالنسبة لوالد زينب ووالدتها ، وبالنسبة لحلمى ووالده ، ويصور قتل حلمى الذى لا يرد فى غير جملة واحدة بالرواية . كما يغير من نهاية اسماعيل بنهاية أكثر منطقية من تفكيره فى الانضمام إلى الفدائيين ، وهى ضياعه الكامل أثر التجربة الأليمة التى يمر بها . ويغير من نهاية خالد صفوان ، ويجعل ضحاياه هم أنفسهم محاكميه داخل المعتقل . بدلا من أن نراه يبشر بالمستقبل على قهوة الكرنك .

ولكن السيناريو من ناحية أخرى يهمل المناقشات السياسية للكاتب طه الغريب فى المقهى ، وهى فى الواقع مناقشات نجيب محفوظ على مقهى ريش . ويهمل حياة الطلبة فى كلية الطب التى يدرس بها أبطاله الثلاثة ، ولا يتعمق معاناتهم داخل المعتقل . فنحن لا نكاد نعايشهم فى الزنزانات لأن أغلب المشاهد تدور فى مكتب مدير المخابرات ، وهو فى النهاية مكتب مثل كل المكاتب .

وعلى العكس من فيلم « العصفور » حيث نرى مظاهرات ٩ يونيو تطالب بالحرب ، نرى مظاهرات ٩ يونيو فى « الكرنك » تطالب ببقاء عبد الناصر ، وبالحرب . ومرة أخرى ليس هذا إنصافا لأحد ، وإنما الحقيقة كما هى . ولا يقل تعليق الفيلم على هذه المظاهرات سطحية عن تعليق الرواية . ففى الرواية يوصف الشعب بالبراءة ، وفى الفيلم يوصف بالشعب الطيب . وهذه الأوصاف لا تحترم الارادة الشعبية ، ولا تقدرها .

وكل الملاحظات السابقة على السيناريو هى أيضا مسئولية المخرج على بدرخان .

ويثبت على بدرخان فى هذا الفيلم انه مخرج موهوب وقدير على الرغم من

صغر سنه وتجاربه . فهو لا يزال فى الثلاثين ، وليس وراءه غير فيلم واحد من إخراجه ، وعدة أفلام عمل فيها مساعدا مع والده المرحوم أحمد بدرخان ، ومع أستاذه يوسف شاهين ، كما ذكرنا .

ويهدى على بدرخان فى « الكرنك » مشهدين إلى يوسف شاهين الأول مشهد احتفال الطلبة بخروجهم من المعتقل الذى يذكرنا بمشهد مماثل فى « الاختيار » ، وخاصة فى اللقطة التى تعد فيها قرنفلة الطعام وبجوارها زينب . والثانى مشهد خروج المظاهرات ليلة ٩ يونيو الذى يذكرنا بالمشهد المماثل فى « العصفور » مع الاختلاف السابق ذكره فى شريط الصوت .

غير أن على بدرخان يكاد يتفوق على أستاذه فى اختيار الممثلين وإداراتهم ، وخاصة سعاد حسنى فى دور زينب ، ونور الشريف فى دور اسماعيل ، ومحمد صبحى فى دور حلمى ، وكمال الشناوى فى دور خالد صفوان ، وفريد شوقى فى دور والد زينب ، وخاصة فى المشهد الذى يحاول فيه : أن يسرى عن ابنته بعد خروجها كسيرة من المعتقل .

ويعيد على بدرخان اكتشاف كمال الشناوى فى دور خالد صفوان ، فهو هنا لا يقوم بالدور الأول المعتاد فى السينما التجارية ، ولكنه يقوم بتمثيل شخصية معقدة ، وقد نجح فى ابراز التناقضات التى تعانى منها ، و «الجرثومة » التى استيقظت فيها على حد تعبير نجيب محفوظ من عصور البدائية الأولى ، وذلك دون أدنى قدر من المبالغة ، وانما ببرود عقلى فى موضعه .

ولأول مرة تبدو موهبة محمد صبحى فى السينما على نحو يذكرنا ببدايات كبار الممثلين فى السينما العالمية ، وليس فى السينما المصرية فقط .

أما نور الشريف فيقدم أفضل أدواره منذ دوره الخالد فى « السكرية » وخاصة فى المشاهد الأولى فى المعتقل حيث أدى ببراعة دور المتهم البرىء الذى لا يدرى عن ماذا يتحدثون . وفى عديد من مشاهده مع سعاد حسنى .

ودور زينب بالنسبة لسعاد حسنى يضاف إلى رصيدها الفنى الكبير الذى لا مثيل له فى كل تاريخ السينما المصرية . فهى تتلون فى الفيلم بين عدة أحوال متباينة تماما ، من البراءة إلى السقوط مرورا بالمعاناة الهائلة بعد

الاغتصاب ، وفى مشهد محاولة الانتحار ، ثم ذهابها مع زين العابدين فى سيارته تحت سفح الأهرامات .

ولا يقتصر النجاح فى اختيار الممثلين واداراتهم على هؤلاء فقط . فقد كان كل منهم فى مكانه : شويكار فى دور قرنفلة ، وعماد حمدى فى دور الكاتب طه الغريب ، وفايز حلاوة ، فى دور زين العابدين ، وعلى الشريف فى دور والد حلمى .

فى « الكرنك » يبدع على بدرخان فيلما من أهم الأفلام فى السينما المصرية فالى جانب الأداء الواقعى للممثلين ينجح فى خلق الجو العام للحارة التى تعيش فيها زينب دون الاعتماد على المشاهد النمطية المكررة . وكذلك فى خلق الجو العام للمعتقل رغم أن السيناريو ركز على ما يدور فى مكتب خالد صفوان ، ورغم أن التصوير الذى قام به محسن نصر ، والمونتاج الذى قام به سعيد الشيخ ، والموسيقى التى الفها جمال سلامة ، والديكور الذى صممه ماهر عبد النور ، كعناصر أساسية فى التعبير لم تتجاوز الدور الوظيفى إلى الدور التعبيرى الذى يثرى الفيلم ، الا فى مشاهد قليلة تعد على الاصابع .

ففى مشهد اعتقال الطلبة لأول مرة ينجح محسن نصر فى خلق الجو الملائم داخل البيوت ، وفى الحارة . ولكنه فى مشهد الاغتصاب مثلا لا يرتفع إلى مستوى الاخرج من الناحية الحرفية البحتة . وفى مشهد محاولة زينب الانتحار ينجح سعيد الشيخ فى ضبط تصاعد اللقطات بين وجهها ، وبين ورقة ملقاة تحت السيارات المسرعة فى الشارع . ولكنه فى مشهد قتل حلمى لا يحقق نفس المستوى من التصاعد بين اللقطات بين الضرب ، وبين المضروب الذى ينزف على الأرض . وهكذا يتراوح مستوى المشاهد بين الاشباع الدرامى ، وبين التهافت رغم قوة المادة .

ويضع على بدرخان « الميثاق » بين الكتب التى يلقيها زوار الفجر على الأرض إلى جانب كتاب شهدى عطية . وهو يؤكد بذلك موقفه فى رفض محاولة استخدام الفيلم من قبل القوى الرجعية ، وتركيزه على أدانة تمدد الأجهزة ، ومأساة جيل الثورة فى صراعه معها .

ومشهد قتل حلمى ، وهو مشهد غير موجود فى الرواية مستوحى فى اخراجه من قصة مصرع شهدى عطية داخل المعتقلات أثناء اعتقال الشيوعيين . وقد

نشرت القصة بأكملها عام ١٩٧٥ عندما حصلت أرملته على تعويض ٣٠ ألف جنيه من الحكومة .

وأفضل مشاهد الفيلم التى دلت على اقتدار على بدرخان مشهد اسماعيل وزينب فى الشوارع بعد أن شاهدا حلمى فى اجتماع شيوعى ، وأصبح عليهما الابلاغ عن صديقهما . ثم المشهد الذى تلاه فى منزل صديقهما الطالب وهما لا يجدا ما يقولاه إلى أن تستسلم زينب لحبيبها فى الفراش ويكتشف مرعوبا أن تضحيته كانت فى الهواء ، وأنها قد اغتصبت بالفعل فى المعتقل . أن هذين المشهدين يشحنا المتفرج بالآسى والغضب ، ويدينا البطش والقهر أفضل وأروع من مائة خطبة ، ومائة مشهد دعائى ساذج .

ويلجأ على بدرخان إلى تخفيف حدة الكآبة التى تسود الفيلم فى منتصفه إلى مشهد كوميدى - تراجيدى عندما يأتى أحد الموظفين بمحافظة القاهرة ليخبر والد زينب أن الطلب الذى تقدم به للحصول على شقة جديدة قد ووفق عليه ، وتم العثور على الشقة . فوالد الفتاة بعقله المحدود يتصور أنه مسئول عن اختفاء ابنته ، ويقسم الا يدعه يخرج قبل أن تعود ابنته اليه . ولكن على بدرخان من ناحية أخرى يستسلم إلى المشهيات التجارية فى مشهد مشاجرة فريد شوقى مع على الشريف بائع الفراخ ويبالغ فى تصوير مشاعر الشباب فى مقهى الكرنك على نحو مفتعل . صحيح أن الشاعر نفسه مفتعل . ولكن تصوير الملل لا يعنى الملل ، وتصوير الافتعال لا يعنى الافتعال .

ويستخدم على بدرخان شريط الصوت بنجاح فى عديد من المشاهد ، فالمناقشات السياسية تدور فى مقهى ، والمناقشات حول الأهلى والزمالك فى نفس الوقت . والسؤال عن زينب فى مديرية أمن القاهرة يبدأ على شريط الصوت واللقطة تصور المبنى من الخارج . وعندما يهجم زوار الفجر على منزل حلمى للمرة الثالثة يكون فى التليفزيون اعلان شركة مصر للتأمين حصن أمان للملايين ، وأن كانت الصور التليفزيونية ليست صور الاعلان ، وأنما لرجل يتحدث ، وأخيرا يقطع من اغتصاب زينب إلى المقهى والراديو يذيع ياويل عدو الدار من ثورة الاحرار وغيرها من الأغانى الديماجوجية .

نشرة نادى سينما القاهرة ٢٤/ ١/ ١٩٧٦

المطــارد

الفتـوة أو الكاوبوى المصرى

يتماثل نمط الفتوة الذى ظهر فى السينما المصرية مع فيلم « فتوات الحسينية » اخراج نيازى مصطفى عام ١٩٥٥ مع نمط الكاوبوى فى السينما الأمريكية أو مايسمى نوع أفلام الويسترن ، وذلك من حيث كونه بطل فرد يعتمد على قوته الجسدية ومهارته الشخصية فى استخدام السلاح فى مواجهة المشاكل ، وكما أن هناك كاوبوى شرير مجرم ، وآخر نبيل وطيب القلب ، هناك فتوة يستخدم قوته فى الشر ، وآخر يسعى إلى العدل والخير .

وقد ارتبط نمط الفتوة فى السينما لمصرية ، وكذلك فى الأدب المصرى بالكاتب الكبير نجيب محفوظ ومنذ فيلم نيازى مصطفى إلى فيلم « الشيطان يعظ » اخراج أشرف فهمى عام ١٩٨١ ، مرورا بالفيلم الذى حمل عنوان « الفتوة » والذى أخرجه صلاح أبو سيف عام ١٩٥٧ ويعد من أهم أفلامه ومن كلاسيكيات السينما المصرية وفى هذه الأفلام الثلاثة يبدو الفتوة ، والصراع بين الفتوات من ناحية . وبينهم وبين الآخرين من ناحية أخرى صيغة شعبية للتعبير عن رؤية نجيب محفوظ لعلاقات القوى فى المجتمع والعالم ، كما هو الحال فى أفضل أفلام الويسترن الأمريكية .

وكما أن هناك أفلاما أمريكية لا تعدو استغلالا لاقبال الجمهور على هذا النوع من الأفلام ، هناك أيضا أفلام مصرية ، ومنها فيلم « شهد الملكة » اخراج حسام الدين مصطفى وفيلم « المطارد » اخراج سمير سيف .

فالفيلم يبدأ نفس بداية شهد الملكة (اختبار فتوة جديد للحى) . وكلا الفيلمين يبدأ نفس بداية الشيطان يعظ ، ولكن بداية الشيطان يعظ بها كل قوة الأصل عن الصور . والمسألة ليست تشابه البدايات ، ولا تشابه المعالجة الدرامية فقط ، ولكن ما يجعلنا نرى الشيطان يعظ أصل والفيلمين الجديدين استغلال لنجاح الأصل أن فيلم أشرف فهمى يعبر عن فكرة بينما فيلم حسام

الدين مصطفى وفيلم سمير سيف يرويان نفس الحدوتة دون التعبير عن أفكار .

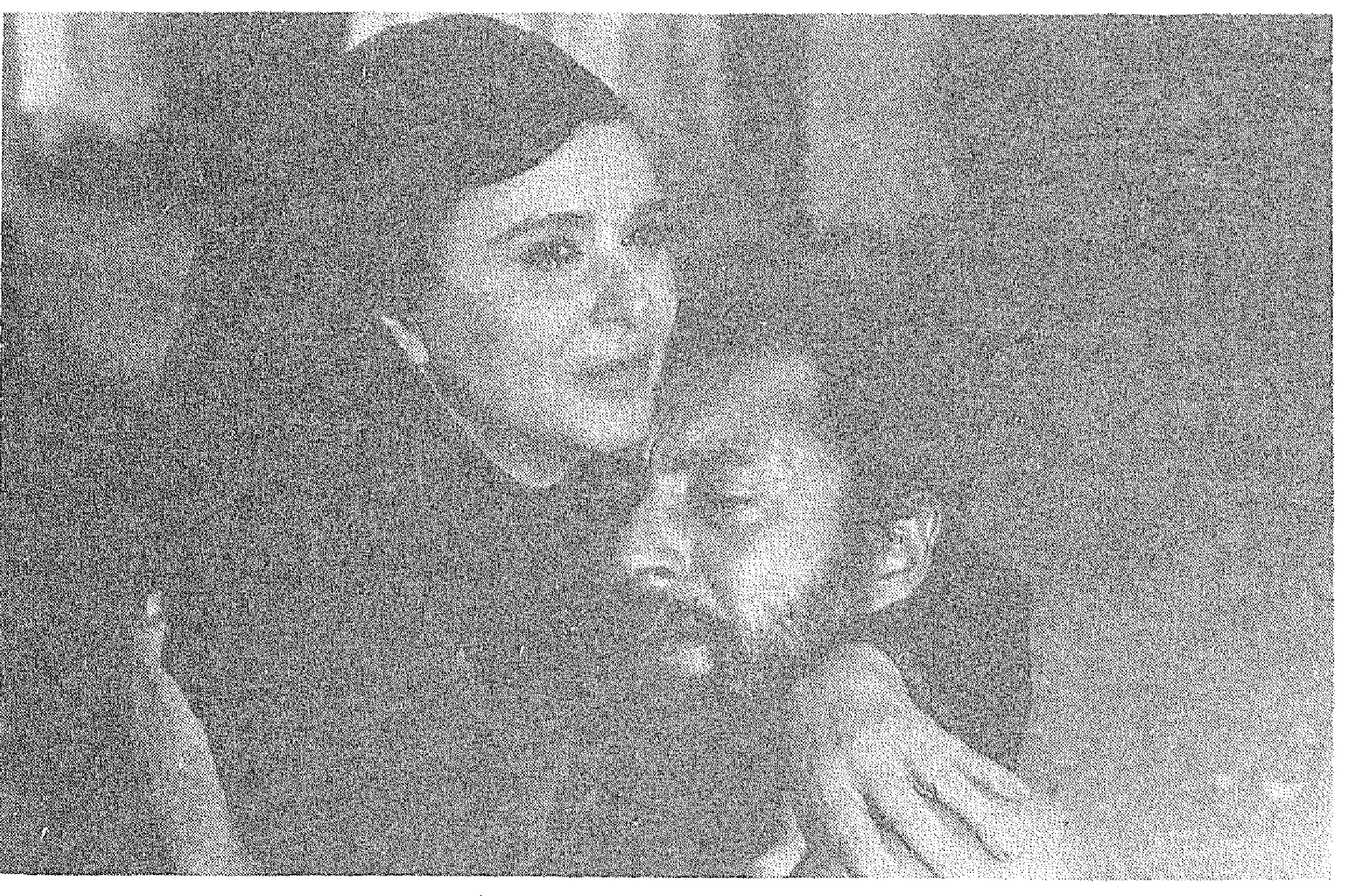
والمقارنة بين أفلام الفتوات فى الثمانينات ، وبين فيلمى نيازى مصطفى وصلاح أبو سيف فى الخمسينات تجسد الفرق بين جيل الرواد والأجيال التالية التى يمثلها حسام الدين مصطفى وأشرف فهمى وسمير سيف حيث ينعدم تأثر جيل الرواد بأفلام الويسترن الأمريكية تماما ، بينما يبدو تأثر الأجيال التالية بهذه الأفلام ، وذلك من الناحية الفنية البحتة ، أى من حيث أسلوب الاخراج وادارة الممثلين واستخدام عناصر اللغة السينمائية المختلفة .

ورغم أن كاتب سيناريو الشيطان يعظ هو نفس كاتب سيناريو المطارد وهو أحمد صالح ، الا أن سيناريو المطارد والذى يحمل أيضا اسم المخرج سمير سيف يعانى من خلل درامى كبير فى النهاية حيث ينتهى الفيلم مرتين بكل معنى الكلمة . فالفيلم ينتهى بنجاح الفتوة الطيب فى هزيمة الفتوة الشرير ، ليبدأ فيلم آخر فى ثلث الساعة الأخير يضطر فيه الفتوة الطيب إلى القتل فى محاولة فاشلة وشديدة التعسف من الناحية الدرامية لكى ينتهى الفيلم كما بدأ بالفتوة الطيب مطرودا .

ويبدو التعسف الدرامى والذى يحدث ربما لأول مرة فى أفلام سمير سيف ، وهو مخرج مقتدر يعرف أدواته جيدا ، فى زواج زوجة الفتوة الطيب من رجل آخر كان يطاردها لأنها تصورت أن زوجها قد مات ، وقتل الفتوة لهذا الرجل . فقد كان من الممكن بسهولة أن تعرف أن زوجها لم يمت ، كما كان من الممكن بسهولة أن يعاقب الفتوة الزوج الجديد دون أن يضطر إلى قتله .

والاكتشاف الجديد لفيلم المطارد هو مدير التصوير محسن أحمد الذى يثبت فى كل فيلم جديد موهبته وتطوره الفنى ، وهو أمر كان يشى به فيلمه الأول الذى تخرج به من معهد السينما .

الجمهورية ـ القاهرة ٢٩ / ١٠ / ١٩٨٥



لقطة من فيلم ـ الجوع ـ إخراج على بدرخان

الجــوع

أعظم فيلم مصرى منذ « الأرض »

وأخيرا فيلم عظيم ، وما أقل الأفلام العظيمة فى مصر بل وفى العالم كله . هذا فيلم جديد بأن يراه كل مصرى بل وكل انسان يعيش على هذه الأرض . انه عمل يستطيع بسهولة أن يتنافس فى مسابقات أكبر المهرجانات السينمائية الدولية ، ولو كنا نعرف كيف نعبر بالسينما المصرية . المتوسط إلى أوروبا ، بل والاطلنطى إلى أمريكا ، لكان لهذا الفيلم شأن آخر فى الاستعداد لعرضه الأول فى مصر ، وعرضه الأول فى العالم .

أن فيلم « الجوع » احدث افلام المخرج على بدرخان هو علامة نضج مخرجه ، ونضج حركة السينما المصرية الجديدة التى يعد من أبرز اعلامها ، وعلامة من علامات السينما المصرية التى يؤرخ بها ، وتعيش طويلا ضمن كلاسيكيات الابداع الفنى . ولا مبالغة إذا قلنا انه أعظم فيلم واقعى منذ أرض يوسف شاهين الخالدة عام ١٩٧٠ ، أن لم يكن اعظم فيلم مصرى على الاطلاق منذ ذلك الفيلم الذى عبر عن تمسك الانسان المصرى بأرضه فى مواجهة عدو يؤسس وجوده على سرقة الأرض .

ولكن اللقطة الأخيرة فى « الأرض » هى تأكيد على التمسك بالأرض والموت فى سبيلها ، أما اللقطة الأخيرة فى « الجوع » فهى دعوة للحياة فى سبيل الأرض ، والدفاع عنها بالقوة ، وهى تعبير سينمائى فذ عن شعار المقاومة فى الأرض المحتلة « سنقاتل ما دامت فى شوارعنا حجارة » . فالشعب فى نهاية « الجوع » الذى تدور احداثه فى القاهرة منذ مائة عام يعد أسلحته من الأشجار لأن هذه الأسلحة ليست غير عصى من الاخشاب ، وهذه العصى هى معادل الاحجار الملقاة فى شوارع الضفة الغربية وغزة والجليل وصفد والجولان .

لقد استطاع على بدرخان بوحى من رواية نجيب محفوظ « الحرافيش » أن

يصل إلى ذروة التعبير عن عالم الفتوات ، كما عبر عنه الكاتب الكبير كوسيلة للتعبير عن علاقات القوى فى المجتمع الانسانى ، وبين المجتمعات المختلفة المتفاوتة فى القوة ولا يمكن مقارنة « الجوع » الا بفيلم صلاح أبو سيف « الفتوة » الذى كتبه نجيب محفوظ أيضا .

وإذا كان « الفتوة » يعبر عن آلية السوق فى المجتمع الرأسمالى ، ويكشف عنها ، ويؤكد على استمرارها دون الكشف عن نقاط الضعف فيها ، والتى يمكن من خلالها التغيير ، حيث تتطابق نهاية الفيلم مع بدايته وكأن تلك الآلية قدر لا فكاك منه ، فان « الجوع » يكشف عن هذه الآلية أيضا ، ويوعى جمهوره بها ، ولكنه يكشف أيضا عن نقاط ضعفها ، وكيفية تغييرها ويؤكد أن لا تقولوا هذا شىء طبيعى حتى لا يستعصى على التغيير .

أن « الجوع » فيلم مصرى نادر فى احترامه وثقته فى قدرة الشعب على التغيير ، وفى تفاؤله بانتصار الشعب على اعداءه حتى لو لم يكن يملك غير العصى الخشبية يقاوم بها من أجل انتزاع المستقبل الأفضل انتزاعا . والفرق بين فتوة أبو سيف وأرض شاهين وجوع بدرخان هو الفرق بين جيل الأربعينيات الذى يشعر أنه قام بواجبه ويحكم مستريح الضمير ، وجيل الستينات الذى لا يحكم ويشعر أنه حرم من القيام بواجبه كاملا ، وكان عليه أن ينفذ الأوامر فقط ، ويكون ضحية الهزيمة فى ١٩٦٧ وضحية النصر فى ١٩٧٣ .

« الجوع » ليس فيلم عن القاهرة منذ مائة عام فقط ، ولكنه عن القاهرة اليوم أيضا ، وعن مصر كلها ، بل والعالم الذى يعاصره مبدعه الفنان بدرخان أنه لا يكشف فقط عن آلية المجتمع الرأسمالى التى تقوم على قسمة المجتمع إلى فئة قليلة تكاد تموت من التخمة ، وفئة كبيرة تكاد تموت من الجوع ، ولكنه يكشف أيضا عن الجوع باعتباره المحرك الأول لتاريخ البشرية . فكل الأفكار والنظريات والنظم الاقتصادية هى أساسا لمواجهة الجوع ، وكما كان الجوع هو دافع الانسان لصنع الحضارة كان أيضا هو دافع الانسان لقتل الانسان . وقد انتقل التناقض فى العالم المعاصر فى العقود الأخيرة من تناقض بين الشرق والغرب إلى تناقض بين الشمال والجنوب ، الشمال الصناعى المترف ، والجنوب الزراعى المتعب ، أى بين الفقراء والاغنياء .

أننا امام دراما شكسبيرية ، وبطل تراجيدى بكل معنى الكلمة . رجل فقير نبيل يتحول تحولا كاملا من الخير إلى الشر تحت ضغط آلية المجتمع الطبقى الرأسمالى التى لم يدركها ، وراح ضحية عدم وعيه بها . أنه فرج (محمود عبد العزيز) سائق الكارو وحفيد فتوة الحارة القديم فضل الجبالى الذى يرفض الفتونة لأنها تحولت إلى قهر وبلطجه بدلا من أن تكون حماية وأمن كما كانت فى عهد جده الذى يذكره الجميع بالخير . ولكن ، وبدافع من ثورته لأهانة أمه الأرملة الفقيرة ، يدخل معركة عنيفة مع فتوات الحارة الانذال وينتصر عليهم ، فيصبح الفتوة .

وبقدر فرحة عامة الشعب الذين يتضورون جوعا بانحيازه الكامل اليهم ، ووقوفه مع المستأجر المتأخر فى السداد ضد المالك ، وقراره فرض الاتاوة - الضرائب - على التجار والاغنياء فقط ، وتوزيعها على الفقراء ، بقدر غضب التجار عليه ، وخشيتهم أن يصبح عهده مثل عهد جده الذى لا يعدو فى نظرهم عهد « توزيع الفقر على الجميع » .

ويحلل السيناريو الذى كتبه على بدرخان مع مصطفى محرم وطارق الميرغنى بوحى من رواية نجيب محفوظ الكبرى « الحرافيش » كيفية مواجهة البطل الشعبى الذى ينشد العدل للقوى المعادية داخل المجتمع ، وكيف تتآمر عليه بالتعاون مع القوى الخارجية التى تشترك معها فى نفس المصالح ، بحيث تبدو احداث الفيلم التى تدور فى القاهرة منذ مائة عام تعبيرا عن آلية الثورة والثورة المضادة فى أغلب دول العالم المعروفة اليم باسم دول العالم الثالث .

وبينما يقوم جابر (عبد العزيز مخيون) وهو أخ غير شقيق لفرج بمساندته وتشجيعه على سياسته ، ومعه زبيدة (سعاد حسنى) بائعة البطاطا التى اعتدى عليها أحد الفتوات الذى قتلهم فرج وتزوجها جابر وهى حامل لينقذها من الفضيحة ، تلح زينب (سناء يونس) زوجة فرج عليه لكى يخرجها من حياة الفقر فى الطابق الأرضى الذى يعيشان فيه ، وتقف معها والدته . ولكن فرج يصمد فى مواجهة جميع الضغوط .

ويمتزج الخاص والعام فى فيلم « الجوع » على نحو درامى متكامل ، كما يتداخل الأرث العام والخاص داخل البطل ، فهو لا يحمل فقط أرث جده السياسى الفاضل ولكنه يحمل أيضا أرث والدته الغازية الداعرة ، والذى

يشكل بالنسبة اليه نقطة ضعفه العظمى ، والتى تبدو فى ثورته الهائلة عندما تخبره أنها تنوى الزواج مرة أخرى من أحد التجار الذى يريد بذلك التقرب اليه ، واندفاعه نحو هذا التاجر وضربه بعنف وطرده من الحارة كلها .

ويدرك التجار أن قوة فرج فى محافظته على وضعه الطبقى كسائق كاروه فيقررون تغيير هذا الوضع بدفعه إلى الزواج من ابنة احدهم (يسرا) التى كان يكتفى بتبادل نظرات الاعجاب معها منذ زمن ، وبالفعل يتزوجها وينتقل إلى الحياة معها فى قصر والدها ، وتكلفه ملك بادارة أعمالها ، فيتحول بالتدريج إلى تاجر بدوره .

وكما تدفع زينب من حياتها ثمن ضغطها على زوجها لتغيير وضعه الطبقى ، تدفع ملك أيضا ثمن ضغطها عليه ليتحول إلى تاجر ثرى ، إذ يصادق فرج فتاة البوظة العاهرة فله (حنان سليمان) . ولكن زينب تحتمل هجران زوجها بينما تصادق ملك أقرب رجاله اليه . وردود افعال الشخصيات فى فيلم « الجوع » من الناحية الدرامية نموذج لردود الافعال المدروسة بدقة ، والمرتبطة بالواقع المادى لكل شخصية .

ويتحرك الفيلم بين عالمين على شتى المستويات ويؤكد على الطلاق البائن بين عالم الفقراء وعالم الاغنياء ، وهذا الطلاق لا يبدو فى الفرق بين المساكن ، أو بين ردود الافعال فقط ، وانما يبدو أيضا فى الفرق بين الاحتفال بزفاف الأخ الأصغر لفرج والأخت الصغرى لملك .

وعندما يتحول فرج إلى فتوة مثل الفتوات الذين وقف ضدهم طوال حياته ، ويعلن فى الحارة أن لا تجمهر ولا مغادرة للبيوت بعد المغرب وأنه « لن يرحم » ، يحاول جابر احياء الأمل فى نفوس الفقراء بأن يقوم بتمثيل دور شبح جده الجبالى الذى يأخذ من الاغنياء ويعطى الفقراء ، ولكن فرج يكتشف ما يفعله أخيه ، فيقبض عليه ، ويعذبه ، ويقرر طرده من الحارة هو وزوجته زبيدة وابنها .

وتستغل زبيده حب الناس لزوجها جابر ، فتدفعهم للثورة على فرج ، فيقتلوه رجما بالحجارة ، وهنا تبدو أهمية فيلم « الجوع » عن غيره من الأفلام التى تناولت نفس الموضوع ، فالفيلم يحطم اسطورة السياسى الفاضل على طريقة روبين هود المثالية ، كما يحطم اسطورة البطل الشعبى الفرد الذى يحقق العدالة لكل الناس .

كان من الممكن أن يكتفى على بدرخان وصناع فيلم « الجوع » برجم الطاغية ، ولكن الفيلم يستمر بمحاولة الشعب تنصيب جابر ليصبح الفتوة الجديد ، ورفض جابر ، ودعوة الشعب ليعمل ، ويتسلح ليدافع الجميع عن مصلحة الجميع ضد اعداءهم فى الداخل والخارج ، ولذلك ينتهى الفيلم بكل الناس وهم يعدون اسلحتهم المتواضعة .

وربما لا يؤخذ على سيناريو فيلم « الجوع » غير عدم توضيح شخصية حليمه (ثريا حلمى) وعلاقاتها مع شخصيات الفيلم المختلفة ، ويكاد المتفرج أن يعرف بالاستنتاج أنها والدة جابر (عبد العزيز مخيون) واحدى زوجات والد فرج ، وليس هناك دور « درامى » واضح لهذه الشخصية .

وأسلوب على بدرخان فى اخراج « الجوع » أسلوب واقعى ، بالأحداث تدور منذ مائة عام ، ولكن لأنه يستهدف التعبير عن واقع اليوم يجعل شخصياته تنطق بحوار اليوم ولا يركز على تاريخية الملابس أو الديكورات . ولأنه يتوجه إلى عقل المتفرج أكثر مما يتوجه إلى عواطفه ، لا تستغرق مشاهد المعارك بين الفتوات الا لحظات قليلة ، ولا تنهمر سيول الدم كما فى افلام الفتوات الأخرى . وكذلك تمر سريعا مشاهد البوظة ، ومشاهد الجنس ، فالهدف هو التعبير عن الواقع دون اثارة الانفعالات الحادة .

حتى مشهد رجم الطاغية رغم طوله النسبى لا يهدف إلى افراغ شحنة المتفرج ضده ، لأن موته لا يعنى أن كل شىء سيكون على ما يرام ، ولأننا نتابع تحوله من الخير إلى الشر بعقولنا ، ونرى كيف أن آلية المجتمع الراسمالى تجعل منه ضحية بدوره ، ولذلك لا ينتهى الفيلم بموته ، وانما يستمر لنرى الشعب يستعد لملاقاة اعداءه .

وديكور فيلم « الجوع » الذى صممه فنان الديكور صلاح مرعى يقوم بدور

اساسى فى صياغة أسلوب اخراج الفيلم . فديكور الحارة التى تدور فيها أغلب الأحداث لا يلفت نظر المتفرج إلى التاريخ ، ولا يحيله إلى الماضى ، بالمبالغة فى الزخرفة ، أو التفاصيل التى تبعدنا عن واقع اليوم . ويساهم الديكور بقوة فى التعبير عن الطلاق البائن بين عالم الفقراء الذين يعيشون تحت الأرض ، وعالم الأغنياء فوق الأرض .

والعلاقة بين الديكور وبين الأماكن الحقيقية فى الفيلم علاقة نموذجية حيث تبدو امتدادا للديكور دون افتعال ، وكذلك العلاقة بين المشاهد الداخلية والمشاهد الخارجية . ويبرز هنا الدور الهام للمونتير الفنان عادل منير الذى قام بمونتاج الفيلم ، والدور الرئيسى لمدير التصوير محمود عبد السميع ، وأن كانت مشاهد النهار أفضل من مشاهد الليل وهى كثيرة .

فأحداث الفيلم تدور منذ مائة عام ، أى قبل اختراع الكهرباء ، ومع ذلك فقد كانت الاضاءة الكهربائية واضحة ، وخاصة فى مشاهد البوظة ومشهد هجرة الفقراء من الحارة أثناء المجاعة . وأمام عمل فنى كبير مثل فيلم « الجوع » علينا أن نأخذ على المخرج ومدير التصوير معا عدم التفكير فى حلول درامية لاضاءة الغاز ، والاكثار من مشاهد الليل رغم عدم التوصل إلى مثل هذه الحلول .

ورغم الفارق الكبير بين ديكور منازل الفقراء تحت الأرض ، والأماكن التى صورت فيها منازل الأثرياء وهى قصور حقيقية تحولت إلى متاحف ومراسم فى القاهرة القديمة ، الا أنه لم يكن هناك فرق فى الاضاءة ، أو بالأحرى تعبير ضوئى يساهم فى ابراز المعانى التى يبرزها الديكور ، وأماكن التصوير المذكورة .

ولعل الاكتشاف الكبير لفيلم « الجوع » هو مؤلف الموسيقى جورج كازاريان ، والذى ابدع موسيقى مستوحاه من آلات ونغمات القرن التاسع عشر ، وقام المخرج باستخدامها دراميا بنجاح ، واستطاع أن يميز بها فيلمه وسط طوفان الموسيقى المنهمر فى أغلب الأفلام المصرية . لقد عرف على بدرخان اين يكون الصمت مؤثرا ، وبالتالى عرف اين تكون الموسيقى درامية .

ويبدو نضج على بدرخان واضحا فى توزيع الأدوار على الممثلين والممثلات

من أكبر الأدوار إلى أصغرها وادارته لهم بحيث يصبح الأداء والالقاء عنصرين جوهريين فى ابداع الأسلوب الواقعى الذى يتوجه إلى العقل ، ويدعو المتفرجين إلى التفكير فيما يرونه على الشاشة . لقد ضبط اداء والقاء كل ممثل بحيث لا تفلت منه الانفعالات وتفسد الأسلوب الذى اتبعه ، وربما أفلتت فقط سناء يونس فى دور زينب الثانوى .

لقد كان محمود عبد العزيز بعد دوره فى فيلم « العار » اخراج على عبد الخالق فى طريق التحول إلى التمثيل النمطى تحت تأثير النجاح الكبير لدوره فى ذلك الفيلم ، ولكن ها هو فى « الجوع » ممثل فنان يتحول فى دوره من النقيض إلى النقيض ببساطة وعمق لا يقدر عليها الا ممثل موهوب ومن طراز رفيع . وفى دور زبيده تضيف سعاد حسنى دورا جديدا مدهشا إلى جانب أدوارها التى لا تنسى . إذ أضفت عليه قوتها التعبيرية ، وجسدت بأقل الوسائل العذاب الداخلى المروع لفتاة فقيرة ولكن ذات كبرياء عظيمة يغرر بها فتطلب الزواج يأسا من وجود الحب ، ثم تجد نفسها فى أعمق الحب الذى يأتى من خلال المعاناة والألم الشديد .

سعاد حسنى فى « الجوع » تعبر عن المرأة المقهورة التى يصنع منها القهر بطلة شجاعة تدعو الناس إلى الثورة ، وتنقذ زوجها من الطاغية ، وتشترك مع الجميع فى صنع الأسلحة فى النهاية .

ويعيد على بدرخان فى « الجوع » اكتشاف ممثل قديم ـ جديد هو عبد العزيز مخيون الذى قام بدور جابر الاخ المسالم الضعيف البنية لفرج العملاق القوى . ومخيون فى أداء دوره من أكثر الممثلين ادراكا لما يستهدفه المخرج من أسلوب اخراج الفيلم ، لذلك كان بسيطا وهادئا فى أشد لحظات الغضب والقلق ، ومقنعا إلى أبعد الحدود ، رقيقا إلى درجة التحليق الصوفى ، وخاصة فى مشهد وداع زبيدة فى الطريق إلى قارب على النيل ، وكيف يجد نفسه مشدودا اليها ، فيعلن لها حبه لأول مرة ويعود بها إلى البيت .

هذه هى السينما الجديدة فى مصر ، هذه هى السينما التى تتفاعل مع الواقع ، والتى تستطيع مصر أن تفاخر بها وسط سينما العالم .

الجمهورية ٢٣/ ٩/ ١٩٨٦ ـ ٣٠/ ٩/ ١٩٨٦ ـ ٧/ ١٠/ ١٩٨٦

وصمة عـار

الواقع ، وما بعـده



لقطة من فيلم ـ وصمة عار ـ إخراج أشرف فهمى

يعتبر فيلم « وصمة عار » اخراج أشرف فهمي من أحسن أفلامه ، ومن أحسن الأفلام المصرية الجديدة التى أنتجت عام ١٩٨٦ . أنه عمل فنى متكامل توفرت له كل عناصر النجاح من القصة الأدبية إلى المونتاج والماكياج .

والفيلم مأخوذ عن رواية « الطريق » لأستاذ الرواية العربية نجيب محفوظ . والتى سبق أن أخرجها حسام الدين مصطفى عام ١٩٦٢ . وقد يتساءل بعض المشاهدين ولماذا فيلم آخر عن نفس الرواية ، والاجابة هى فى الفيلم ذاته . فالرواية مثل كل رواية أو مسرحية يمكن أن ينتج عنها أكثر من فيلم ، وأن يعبر كل فيلم عن وجهة نظر مختلفة ، وقيمة كل فيلم فى النهاية ، تتوقف على وجهة النظر التى يعبر عنها صانعه .

وقد حاول أشرف فهمي ونجح إلى أبعد الحدود فى التعبير عن رؤيته الخاصة لرواية نجيب محفوظ . فهى عنده ليست مجرد حدوتة ميلودرامية عن رجل يكتشف فجأة أن والده على قيد الحياة ، فيقرر البحث عنه ، ويعيش بين امرأة يحب جسدها ، وأخرى يحب روحها ، وينتهى به الأمر إلى القتل والموت ، وانما هى رحلة البحث عن الأب تعبيرا عن الأصل والجذور ومعنى الوجود ، وتمزق الانسان بين ثنائيات الروح والجسد والعقل والعاطفة والفكر والحس والأثم والبراءة .

ومن خلال سيناريو شائق ومحكم وجميل كتبه مصطفى محرم كما لم يكتب منذ سنوات طويلة ، عبر الفيلم عن هذه الرؤية للرواية الكلاسيكية لكاتبنا الكبير ، فأضاف شخصية فرج الشرير العابث الذى يستغل ضعف البطل كما يفعل ياجو تجاه عطيل ، إذ يدفعه إلى قتل رجل عجوز بالتعاون مع زوجته الصغيرة التى تسعى لميراثه ، ثم يقتل الزوجة ، ويرتب الجريمة بحيث يدان فيها البطل ، فيدفع ثمن جريمة لم يرتكبها ، وينجو من الجريمة التى ارتكبها بالفعل .

ومن اعدام البرىء « صراع فى الوادى » لم تشهد الأفلام المصرية فيلما يجرؤ فى المقابل على التأكيد على وجود الجريمة الكاملة مثل فيلم « وصمة عار » ففى هذا الفيلم لا ينجو البطل من العقاب على جريمته ، ولا يعاقب على الجريمة التى لم يرتكبها فقط ، وانما ينجو فرج من جريمة قتل الزوجة أيضا . وكم من الأبرياء يعدمون فى هذا العالم ، وكم من الجرائم الكاملة ترتكب كل يوم . هذه هى حقيقة الدنيا ، وحقيقة الانسان بعد قرون من الحضارة الحديثة ، وقرون من رسالات السماء التى تحاول أن تهدى الانسان .

« وصمة عار » فيلم محكم ، ولكن فى أعماق الفيلم قلق هائل يتسلل إلى روح وعقل المتفرج بهدوء وحكمة . وتكمن براعة أشرف فهمى فى التعبير عن هذا القلق الوجودى فى أطار السينما الواقعية ، دون تجريد . أن بطل الفيلم فى رحلة البحث عن معنى وجوده والمتمثله فى البحث عن أبيه يمارس حياة عادية تماما ، ولكن الأفكار المجردة تتخلق من الدراما الواقعية بأسلوب سينمائى خالص .

أنه يبحث عن فندق متواضع فيقوده اليه مساح أحذية بائس ، ذو قدم واحدة ، والأخرى خشبية ، ويضع لقطات كبيرة للقدم الخشبية تدق الأرض ، ثم القطع إلى لقطة عامة وهو يقود البطل عبر بوابة من بوابات القاهرة القديمة تبدو مثل الكهف أو القبر ، هذه اللقطات تكفى للتعبير السينمائى الخالص عن العالم الذى يدخله بطلنا ، ومن ممرات الفندق ودهاليزه إلى صعود السلالم الحلزونية ، إلى القفز فوق أسطح المنازل فى الليل يتأكد العالم الذى يجعل من بطلنا أشبه بأبطال كافكا الضائعين فى عوالم غربية من الوهم والواقع .

ويطول الحديث عن فيلم أشرف فهمى ، الذى تجتمع فيه مجموعة من خير الفنانين والفنانات فى تكامل فنى يندر فى الأفلام المصرية . فالى جانب سيناريو مصطفى محرم هناك تصوير رمسيس مرزوق الذى ساهم بالضوء واللون فى التعبير عن معنى الفيلم ، ومونتاج سعيد الشيخ الدقيق ، وموسيقى عمر خيرت المعبرة ، والتى استخدمها المخرج فى موضعها تماما ، وفريق التمثيل الذى أختاره بعناية فائقة بالنسبة لكل دور مهما كان طويلا أم قصيرا فكان كل ممثل فى دوره تماما وكأنه كتب خصيصا من أجله نور الشريف فى دور البطل ، وشهيرة فى دور الزوجة الصغيرة ، ويوسف شعبان فى دور فرج . ويسرا فى دور الهام ، والأستاذ المعلم محمد توفيق فى دور الزوج العجوز ، وأحمد غانم فى دور خادم الفندق ولعل دورى شهيرة ويوسف شعبان هما أفضل ما قدماه من أدوار فى السينما حتى اليوم .

الجمهورية - القاهرة ٢٧/ ١/ ١٩٨٧

الفصل الخامس

قصص نجيب محفوظ فى السينما

بعد خمس سنوات من ظهور أول رواية لنجيب محفوظ فى السينما وهى رواية « بدية ونهاية » عام ١٩٦٠ ، بدأ الانتباه إلى قصصه القصيرة أيضا ، وذلك فى فيلمين من الأفلام المكونة من ثلاث قصص قصيرة . الأول « ٣ قصص » حيث أخرج ابراهيم الصحن « دنيا الله » وكانت عنوان أول مجموعات الكاتب عام ١٩٦٢ ، والثانى « صور ممنوعة » حيث أخرج مدكور ثابت « صوره » من مجموعة « خمارة القط الأسود » التى صدرت عام ١٩٦٩ .

وقد أعيد أخراج القصتين فى فيلمين روائيين وهما « المذنبون » اخراج سعيد مرزوق عام ١٩٧٦ عن قصة « صورة » ، و « دنيا الله » اخراج حسن الامام عام ١٩٨٥ عن « دنيا الله » . أما القصص القصيرة الأخرى التى اخرجت فى افلام روائية إلى جانب هذه الأفلام الأربعة فهى :

- الشريدة اخراج أشرف فهمى عام ١٩٨٠ من مجموعة « همس الجنون » ١٩٣٨ .

- أهل القمة اخراج على بدرخان عام ١٩٨١ من مجموعة « الحب فوق هضبة الهرم » ١٩٧٩ .

- الشيطان يعظ اخراج أشرف فهمى عام ١٩٨١ من مجموعة « الشيطان يعظ » ١٩٧٩ .

- الحب فوق هضبة الهرم اخراج عاطف الطيب عام ١٩٨٦ من مجموعة بنفس العنوان ١٩٧٩ .

كما أخرج هانى لاشين « ايوب » من مجموعة « الشيطان يعظ » ١٩٧٩ عام ١٩٨٤ وهو فيلم تلفزيونى ، ولكنه الفيلم التلفزيونى الوحيد حتى الآن الذى عرض عرضا عاما فى دور السينما و أول فيلم مصرى يمثله عمر الشريف منذ بدأ التمثيل فى الأفلام الأوربية والأمريكية .

وكما فعل عند اخراج رواياته فى السينما لم يتدخل نجيب محفوظ فى الاعداد السينمائى لقصصه سواء فى المعالجة أو القصة السينمائية أو فى السيناريو . وهذا الموقف من نجيب محفوظ رغم ممارسته لكتابة القصة السينمائية والسيناريو منذ عام ١٩٤٥ ، وعدم توقفه عن كتابة القصة السينمائية بعد بدء اعداد أعماله الأدبية للسينما ، يعنى أنه سينمائى بحق إلى جانب كونه أديبا . إذ يعكس الفهم الصحيح للعلاقة بين السينما والأدب أو اى مصدر آخر لصنع الأفلام .

فهذه العلاقة لا تعنى الزام السينمائى بالمصدر الأصلى لانه يصنع عملا مختلفا بلغة أخرى .

يقول نجيب محفوظ فى البحث الوحيد الذى قدمه فى ندوة سينمائية عقدت بالاسكندرية عام ١٩٦٤ ، وعنوانه « القصة فى الفيلم العربى » :

« للقصة دور هام فى الفيلم ، ويذهب البعض إلى أنها حجر الأساس فى بنائه وأخطر عنصر من عناصره ، غير أن الفيلم عمل جماعى متكامل ، فيحسن بنا الا نبالغ فى تقدير قيمة أى من عناصره فوق ما يحتمل العمل الجماعى ، وحسبنا أن نقرر أن القصة امكانية هامة إذا استغلت على خير وجه تحدد بها مستوى الفيلم الفنى والثقافى فى النهاية . هكذا كانت القصة دائما ، وهى لن تتخلى عن مكانتها اللهم الا فى بعض التجارب الطليعية الحديثه ، التى تسير فى طريق الفنون التشكيلية المعاصرة ، وقصص المدرسة الفرنسية المعروفة باعداد الرواية ، ومسرح العبث ، أى المدارس التى تطمح إلى فن خالص ، يعتمد فى جوهره على الشكل ، والغاء الموضوع بمعناه التقليدى » . وتؤكد هذه الفقرة من بحث الكاتب الكبير فهمه الصحيح للغة السينما بين لغات التعبير ، ومتابعته العميقة لتطور فن السينما .

كانت قصة « صورة » موضوعا لفيلم مدكور ثابت القصصى الأول ضمن ثلاثية « صور ممنوعة » عام ١٩٧٢ ، وقد حاول مدكور ثابت فى هذا الفيلم أن يطبق بعض من أفكاره النظرية حول لغة السينما ، وجاء الفيلم تجريبيا بكل معنى الكلمة . وفى المعالجة الثانية لنفس القصة قدم سعيد مرزوق أحد أهم الأفلام فى تاريخ السينما المصرية . إذ كان أول فيلم يهاجم سياسة الانفتاح بعد حرب أكتوبر . وتحول الفيلم إلى قضية رأى عام شغلت الصحافة بعشرات الآلاف من الكلمات مع نهاية عام ١٩٧٦ وبداية عام ١٩٧٧ ، وخاصة عندما بدأت الرقابة تحذف من الفيلم أثناء عرضه ، وهو أمر لم يحدث من قبل .

وتطورت قضية « المذنبون » الذى يكشف، عن سلبيات الانفتاح وانتشار الرشوة والفساد من خلال التحقيق فى جريمة قتل ممثلة وانتقلت إلى المحاكم فى قضية كانت الأولى من نوعها ، وهى قضية محاكمة الرقباء الذين اجازوا الفيلم . وقد انتهت المحكمة إلى ادانتهم ومعاقبتهم مما أدى إلى تشدد الرقباء حتى نهاية السبعينات على الأقل . بل وأسفرت قضية المذنبون عن صدور قرار وزارى يعيد محرمات الرقابة التى صدرت عام ١٩٤٧ اثناء الاحتلال البريطانى .



لقطة من فيلم ـ المذنبون ـ أخراج سعيد مرزوق

وإذا كان « المذنبون » عن نتائج سياسة الانفتاح فى الواقع المصرى فان « أهل القمة » وهو الفيلم الثانى الهام من أفلام قصص نجيب محفوظ فى السينما يحلل كيف أدى الانفتاح إلى هذه النتائج .

ففى « أهل القمة » توضيح لآلية صنع رجل الأعمال الانفتاحى ، من نشال إلى مليونير ، وما هى الوسائل التى يلجأ اليها ، وكيف يتحايل على القانون . ويعبر الفيلم من ناحية أخرى عن مأساة رجل القانون الذى يقف عاجزا امام تحايلات رجال الانفتاح ونساءه ، وكيف يعانى حتى يحافظ على شرفه المهنى والأخلاقى من النشال الذى أصبح مليونيرا . وقد تحول فيلم « أهل القمة » إلى تيار كامل فى السينما المصرية الفنية والتجارية طوال النصف الأول من الثمانينات فيما يعرف بأفلام الانفتاح .

* * *

وكما كان « أهل القمة » بداية أفلام الانفتاح ، كان « الشيطان يعظ » بداية افلام الفتوات . وهو العالم الذى استطاع نجيب محفوظ أن يجعل منه اطارا لمعالجة العديد من القضايا الكبرى ، بل لقد جعل من الفتوة نمطا مثل راعى البقر فى أمريكا والساموراى فى اليابان . صحيح أن أول فيلم من هذا العالم أخرجه نيازى مصطفى عام ١٩٥٤ بعنوان « فتوات الحسينية » عن قصة سينمائية لنجيب محفوظ ، وكانت هذه القصة أول قصة يكتبها عن ذلك العالم ، ولكنها لم تتحول إلى تيار فى السينما المصرية الا بعد عرض « الشيطان يعظ » .

ويتناول « الشيطان يعظ » مثل « فتوات الحسنية » قصة الصراع بين عملاقين من الفتوات على زعامة منطقة من المناطق التى كانت تخضع عمليا لحكم الفتوات فى القاهرة القديمة فى القرن التاسع عشر . وكيف يدفع الشعب ثمن هذا الصراع فى النهاية . ويمكن دون مبالغة أن يوحى الفيلم بالصراع بين العملاقين الكبيرين فى العالم المعاصر ، ومخزونهما الذرى الكفيل بالقضاء على البشرية .

* * *

وتساهم قصص نجيب محفوظ فى صياغة أهم اتجاهات التجديد فى السينما المصرية والسينما العربية فى النصف الثانى من الثمانينات وهو اتجاه الواقعية الجديدة ، إذ يعتبر فيلم « الحب فوق هضبة الهرم » اخراج عاطف الطيب من أهم أفلام هذا الاتجاه ، وقد عرض فى برنامج نصف شهر المخرجين فى مهرجان كان عام ١٩٨٥ فكان أول فيلم مصرى يعرض فى هذا البرنامج .

ويعبر الفيلم كما تعبر القصة التى صدرت فى مجموعة بنفس العنوان عام ١٩٧٩ عن مشاكل الشباب المصرى فى القاهرة فى الثمانينات دون احالة إلى الماضى . فبطل الفيلم يتعلم دون أن يحصل على القدر الكافى من العلم ، ويعمل دون أن يحصل على القدر الكافى من المال ، وعندما يتزوج لا يجد سوى هضبة الهرم ليمارس الحب مع زوجته ، وعندها يتم القبض عليهما بتهمة ارتكاب فعل فاضح فى الطريق العام .

المذنبون

كل شىء فاسد : لماذا وماذا بعد ؟

لعل سعيد مرزوق هو أكثر المخرجين السينمائيين الذين ظهروا فى الستينيات مقاومة للسينما التجارية السائدة . فهو يحاول فى كل فيلم جديد من أفلامه أن يقطع خطوة جديدة على طريق تطوره الخاص ، الأمر الذى يرتبط بالضرورة بتطور الفيلم المصرى بصفة عامة .

ومقاومة السينما التجارية السائدة لا تعنى انتاج الأفلام التى لا يقبل عليها جمهور هذه السينما . فلا يزال هذا الجمهور الوحيد للسينما فى مصر ، وفيلما سعيد مرزوق الأخيرين « أريد حلا » ثم « المذنبون » من الأفلام التى حققت أعلى الايرادات ، ولكن المقصود بالمقاومة هنا عدم الاستسلام للمعادلات التجارية المبتذلة .

لقد بدأ سعيد مرزوق فى « زوجتى والكلب » ، ومن قبله فى العديد من أفلامه القصيرة بمحاولة التعبير عن معان انسانية عامة من خلال أشكال فنية مركبة تستفيد أكثر ما تستفيد بانجازات « الموجة الجديدة » الفرنسية أو بالأحرى ما اتيح له أن يشاهد من أفلام ذلك التيار فى مصر . وفى فيلمه الطويل الثانى « الخـوف » حاول أن يقترب من الواقع المصرى بعد الهزيمة دون أن يعثر على الأسلوب الملائم للتعبير عن رؤية لذلك الواقع . وهنا كانت وقفته الطويلة مع نفسه التى أثمرت « اريد حلا » .

لجأ سعيد مرزوق فى « اريد حلا » إلى الأسلوب الكلاسيكى وأتقنه ، وما أن أثبت وجوده فى السوق حتى عاد مرة أخرى إلى الشكل المركب فى « المذنبون » الذى يعتبر خلاصة لكل تجاربه السابقة فى السينما والتليفزيون .

يأتى « المذنبون » فى أطار ما يسمى بالسينما السياسية فى مصر فى السبعينات ، وهو بلا شك اتجاه ايجابى من حيث تفاعله مع ما يجرى فى المجتمع المصرى أيا كانت درجة هذا التفاعل ، وأيا كانت وجهة النظر التى يعبر عنها أو حتى مع افتقاده لوجهة نظر واضحة وسقوطه فى طرح كل شىء وعكسه . أن مائة فيلم سياسى رجعى أفضل من ألف فيلم ميلودرامى غبى . صحيح أن هذه أيضا أفلام رجعية ، ولكن المائة فيلم سوف تؤدى لوجود عشرة أفلام ضدها ، وسوف تجعل الناس يتناقشون فيما هو اجدى من المناقشة الفارغة أو الصمت الفاجع .

السينما السياسية التى ينتمى اليها « المذنبون » هى السينما التى يقدمها كاتب السيناريو ممدوح الليثى منذ « ميرامار » . وهى سينما تقوم على الحوار

اللاذع ، والنكت الساخرة وتمتص ببراعة مشاعر السخط مثل كل النكت التى اعتاد الشعب المصرى أن يحمى بها نفسه من الانتحار ، أو من الموت غيظا وكمدا .

غير أن ممدوح الليثى فى « المذنبون » يبلغ الذروة فى هذا المضمار ، ففى أفلامه السابقة لم يكن الأمر يخلو من التحليل . أما هنا فلا يوجد ادنى قدر من التحليل . كل شىء فاسد فى هذا المجتمع الذى يقدمه « المذنبون » .. ولكننا لا نعرف لماذا فضلا عن إننا لا نعرف وماذا بعد ؟

وربما يقال أن الاجابة على السؤال الثانى (ليست من مهام الفنان) وبغض النظر عن هذا التصور الابله لمهام (الفنان) ، فان الاجابة على السؤال الأول هى صميم الفن وهى عصب البناء الدرامى ولحمته وسداه .

هناك شكل مركب ، نعم . ولكن فى سرد الحدوتة : حدوتة قتل الممثلة العاهرة التى يبدأ بها الفيلم . ثم يعود اليها بين الحين والآخر ليقدم مجموعة كبيرة من النماذج الفاسدة من خلال التحقيق مع الذين حضروا الحفل الأخير فى بيتها . أن التحقيق مع كل متهم بقتل الممثلة يؤدى إلى براءته من القتل ، ولكن بعد أن يعترف بجريمة أخرى ارتكبها ضد كل المجتمع .

وهناك براعة فى الاخراج ، نعم . ولكن فى سرد هذه الحدوتة . وفى كيفية كسر الرتابة التى كان من الممكن أن تحدث نتيجة تكرار فكرة واحدة طوال الفيلم . ولكن لا براعة السرد ولا براعة اخراج هذا السرد يمكن أن يعوض افتقاد الفيلم إلى تحليل الفساد الاجتماعى الذى يعبر عنه . أن من المهم جدا (فضح) هذه النماذج التى يقدمها الفيلم ، ويدينها بقوة وشجاعة ، ولكن من المهم أيضا أن نعرف أسباب هذا الفساد وكيف نواجهه .

وبالتحليل الاجتماعى الصحيح ، وبهذا التحليل فقط تتحول السينما السياسية من اداة لامتصاص مشاعر السخط ، إلى اداة للوعى ، ويصبح للبراعة الفنية محتوى كبير .

الجمهورية ـ القاهرة ٢٥/ ١١/ ١٩٧٦

الشـريدة

بيان للعودة إلى عصر الحريم

فى الوقت الذى أجيز فيه بعد كفاح طويل قانون الأحوال الشخصية الجديد فى مصر ، والذى يرد للمرأة بعض كرامتها التى كفلها لها القرآن الكريم ، يأتى فيلم « الشريدة » ليعود بالمرأة إلى عصر الحريم .

« الشريدة » فيلم مأخوذ عن قصة للكاتب الكبير نجيب محفوظ من مجموعته القصصية الأولى « همس الجنون » التى صدرت عام ١٩٤٣ ، ولكن العلاقة بين الفيلم والقصة التى يقال فى العناوين انه مأخوذ عنها علاقة واهية تماما . فالقصة عن امرأة ثرية مثقفة تتزوج من رجل جاهل بليد الاحساس يخونها ، وتصل وقاحته إلى درجة يأتى لها بامرأة من الشارع إلى بيتها ، فتتركه وتفضل الحرية والعذاب .

أما الفيلم فعن فتاة فقيرة توافق على الزواج من رجل جاهل ولكنه مقاول ثرى ، حتى تتمكن من اتمام تعليمها . وما أن تتخرج الفتاة ، وتصبح محامية ، حتى يفرق بينهما المستوى الثقافى وتصبح حياتهما مستحيلة تماما . أما الزوج فيرتبط بامرأة تعطيه ما يريده كرجل ، وأما الزوجة ، فتدرك ، ولكن بعد فوات الأوان أنها كانت مجرمة فى حق الرجل الذى اتاح لها فرصة اتمام تعليمها ، إذ ما أن تدرك ذلك حتى يموت الرجل من جراء مرض كان يعانى منه .

والعلاقة الواهية بين قصة نجيب محفوظ وبين الفيلم ليست المشكلة ولكن المشكلة فى هذا الفيلم هى المضمون الذى يعبر عنه ، وهو مضمون يختلف عن قصة نجيب محفوظ التى كتبها فى الثلاثينات ، وتدور احداثها فى العشرينات ، ويتخلف حتى عن القانون الذى أقره الأزهر عام ١٩٧٩ .

فيلم الشريدة مانفستو فى الدفاع عن نمط المليونير العصامى الجاهل الذى عاد للبروز مرة أخرى فى مصر السبعينات ، كما أنه من ناحية أخرى مانفستو فى الهجوم على المرأة المثقفة التى تتصور أن العلم يغير من وضعها ، ويجعلها ترى فى نفسها أكثر من أنثى . أنها فى نظر صانعى هذا الفيلم مجرمة فى حق زوجها ، بل أنها التى قتلته . وما المرض الا تكأة درامية .

فالفيلم يوضح مغزاه من خلال قصة امرأة متهمة بقتل زوجها تتصدى بطلتنا للدفاع عنها باعتبار أن حالة المتهمة مماثلة لحالتها . فهى فتاة فقيرة تزوجها رجل غنى لا تحبه ، وانتهى بها الأمر إلى قتله . وفى نفس الوقت الذى تكتشف فيه المحامية أن المتهمة كانت تخون زوجها ، وأنها ليست بريئة كما كانت تتصور ، تكتشف كم كانت مخطئة فى حق زوجها بدورها .

ومعنى هذا بوضوح أن بطلتنا هى أيضا قاتلة . ويوضح الحوار هذا المغزى . أن زميلة البطلة التى تعمل معها فى المكتب تقول لها أنها مخطئة فى حق زوجها . والبطلة نفسها وزوجها على فراش الموت تقول له : انظر لقد ارتديت الملابس التى تريدها . وجعلت شعرى كما تحب . فما هى تلك الملابس ، وما هو شكل ذلك الشعر ؟ أنها ملابس وتسريحة المرأة الأخرى التى لجأ اليها زوجها ، وهى عاهرة تفتح بيتها للدعارة .

والوضوح التجارى هو السمة المميزة لسيناريو الفيلم . وينتج عن شرح كل شىء مرة واثنتين وثلاثا على أساس غباء الجمهور المطلق . أو فى احسن الأحوال على أساس أن الجمهور يشمل أيضا الأغنياء ، وأن كل فيلم يسعى إلى أن يشاهده كل الجمهور وهو الحلم المستحيل الذى يحلم به تاجر السينما ، ولا يمكن أن يحققه فنان السينما . بل أن جوهر الحبكة وهو التماثل بين قصة المحامية وقصة المتهمة ، أنما هو للشرح والتوضيح أيضا .

أن كل شىء فى هذا الفيلم منذ البداية حتى ربع الساعة الأخير يمضى على نحو مقبول ، ومصنوع جيدا . سيناريو أحمد صالح واخراج أشرف فهمى وتمثيل محمود ياسين ونجلاء فتحى التى قامت بدور الزوجة . ولكن فجأة يبرز مغزى الفيلم مع بداية النهاية ، فينقلب كل شىء رأسا على عقب ، حتى استخدام الموسيقى . كان كل شىء يتجه إلى حل مشكلة الزوجين بمحاولة كل منهما الاقتراب من الآخر ، ولكن هذا الحل لم يعد مقبولا أصبح الحل هو الانحياز الكامل لأحد الطرفين .

مجلة الفنون ـ القاهرة مارس ١٩٨٠

أهـل القمـة

السينما المصرية تواجه الواقع

منذ « على من نطلق الرصاص » أخراج كمال الشيخ عام ١٩٧٥ ، « والمذنبون » اخراج سعيد مرزوق عام ١٩٧٦ لم يظهر فيلم مصرى يواجه الواقع ، وتدور أحداثه فى نفس عام انتاجه دون آية احالة إلى الماضى ، مثل فيلم « أهل القمة » اخراج على بدرخان . لقد أصبح على بدرخان بهذا الفيلم ، وعلى الرغم من صغر سنه ، من كبار المخرجين فى السينما المصرية ، وأثبت أن جيله قادر على العطاء أيضا .

وفيلم « أهل القمة » معد عن قصة قصيرة بنفس العنوان للكاتب الكبير نجيب محفوظ من مجموعة « الحب فوق هضبة الهرم » . وقد كتب مصطفى محرم السّيناريو ، فأكد وصوله إلى درجة عالية من النضج الفنى . وتعبر القصة ـ وكذلك الفيلم ـ عن مصر الانفتاح فى النصف الثانى من السبعينات . أو بالاحرى عن الجوانب السلبية لهذا العصر ، وذلك من خلال العلاقة بين ضابط بوليس ولص نشال .

يقول اللص للضابط فى قصة نجيب محفوظ « انك تطارد اللصوص لحساب الحكومة ، بينما الحكومة أكبر لص فى الدولة » . وعندما يقول له الضابط أنه ترك النشل ليعمل بالتهريب يرد اللص « رجعنا نردد الفاظا لا معنى لها ، أسمها الوحيد « تجارة » ، حتى لو اصررت على الألفاظ الميرى فربما كانت تهريب قبل أشهر لكننا اليوم فى عصر الانفتاح » . ويقول له فى موضع آخر من القصة « اسمع يا حضرة الضابط ما كان تهريبا أصبح بفضل الانفتاح تجارة

لقطة من فيلم ـ أهل القمة ـ إخراج على بدرخان *

مشروعة » . ويقول له فى موضع ثالث « كل كشك يكمن وراءه رجل هام يحميه من بعيد » . ويقول الضابط عن اللص بعد أن أصبح تاجرا « هو هو لم يتغير الا مظهره ، كان لصا غير قانونى ، فأصبح لصا قانونيا » .

ونفس هذه الرؤية النقدية الواضحة نجدها فى فيلم على بدرخان رغم العديد من الاختلافات بين القصة والفيلم . فهذه الاختلافات التى برع مصطفى محرم فى صياغتها فضلا عن كونها ضرورية بحكم الاختلافات بين هذا الشكل الفنى وذاك ، أكدت على معانى القصة ، مثل عرض الفيلم لعمليات التهريب ، وتجسيد حقيقة أن وراء كل كشك رجل هام يحميه من بعيد ، وغير ذلك .

يبدأ فيلم « أهل القمة » بمشهد درامى ـ تسجيلى قبل العناوين للقاهرة ١٩٨٠ ، أعلانات البضائع الاستهلاكية الأجنبية فى كل مكان ، ووسطها لافته شهيرة بتوقيع أحد المقاولين تقول : « سنوات من الرخاء فى انتظارنا » وأعلاها وردة حمراء ، ثم زحام الناس فى الشوارع ، وعلى محطات الأوتوبيس ، وداخل أحد الاتوبيسات نشال ينشل محفظة ويجرى فيطارده أحد ضباط البوليس إلى أن يقبض عليه . وهذه المقدمة تضعنا فى قلب المدينة التى تدور فيها الأحداث ، كما تضعنا أمام طرفى الصراع فى الفيلم : الضابط واللص النشال . فها هو الضابط ينتصر على اللص ويقبض عليه ، ولكن علينا أن ننتظر النهاية لنعرف من الذى ينتصر حقا فى هذه المدينة فى ذلك الزمان .

محمد فوزى ضابط بوليس شاب يعيش مع زوجته وبنتيه فى شقة متواضعة ، وتعيش معهم أخته الأرملة وابنتها سهام التى تعمل موظفة بسيطة فى التليفونات . أن زوجته لا ترضى عن الحياة مع أخته ، وتشعر أخته بذلك ، وهو لا يدرى ماذا يفعل . أما زعتر النورى فهو نشال محترف قبض عليه محمد فوزى ذات مرة وحكم عليه بالسجن لمدة عامين ، وها هو يخرج ويعاود نشاطه .

وفى يوم ما تسرق محفظة زغلول « بك » رجل الأعمال الشهير ، وعندما يلجأ إلى محمد فوزى ، يطلب هذا من زعتر البحث عن النشال واعادة المحفظة ، فيجدها زعتر بالفعل ، ويعيدها . وتكون هذه الواقعة سببا فى أعجاب زغلول بزعتر ، فيلحقه بالعمل معه . ويكتشف زعتر أن زغلول يعمل بالتهريب ، فينتهز

أحدى الفرص ، ويخدعة ، ويستقل بنفسه ، ويصبح بدوره تاجرا ، بل ويشجع كل النشالين على العمل معه فى هذه « التجاره » .

وبينما يرفض محمد فوزى شابا تقدم لخطبة سهام لأنه لا يملك المال اللازم للزواج مثل غالبية شباب مصر فى عصر الانفتاح ، ويهاجر الشاب مثل غالبية شباب مصر أيضا فى هذا العصر ، يقع زعتر فى حب سهام بعد أن غير اسمه وأصبح محمد زغلول ، فى الوقت الذى ينتقم فيه زغلول منه . ويبلغ محمد فوزى عن هذه العلاقة ، ويتقدم هو نفسه للزواج من سهام ، وازاء موافقة الجميع على زواجها من زغلول ، تضطر سهام للهرب ، والزواج من زعتر . ويدرك محمد فوزى أن زغلول لا يختلف عن زعتر ، ويجد نفسه أمام الواقع الذى لا مفر منه .

وأسلوب على بدرخان فى اخراج « أهل القمة » أسلوب واقعى بسيط يعتمد على ابراز التفاصيل التى تجسد القصة . وقد ساعده على تحقيق أسلوبه تصوير محسن نصر ومونتاج سعيد الشيخ وديكور ماهر عبد النور وهم من أمهر الفنيين فى السينما المصرية كل فى مجاله . وكذلك التمثيل البارع لنور الشريف فى دور زعتر ، وعزت العلايلى فى دور محمد فوزى ، وسعاد حسنى فى دور سهام ، وعمر الحريرى فى دور زغلول . وبقية الممثلين والممثلات الذين قاموا بالأدوار الثانوية .

اننا ندرك طبيعة « السوق » فى ظل الانفتاح عندما يطلب زغلول من زعتر أن يسرق شيكا اعطاه لتاجر آخر ، وعندما يضع زغلول خطط التهرب من الجمارك فى بور سعيد (المنطقة الحرة) . وندرك دور « الرجال المهمين » فى حماية المهربين عندما نرى كيف تتم بسهولة عمليات تغيير البطاقة الشخصية وجواز السفر ليتحول زعتر النورى إلى محمد زغلول . وقد حذفت الرقابة هذا المشهد من نسخ الفيلم . وعندما نعلم أن القانون تغير ، ولم يعد من سلطة البوليس السؤال عن تخليصات البضائع الأجنبية الموجودة فى المحلات . ثم عندما تأتى مكالمة تليفونية لمحمد فوزى أثناء التحقيق مع زغلول تأمره بالافراج عنه ، وحفظ التحقيق ، وهو مشهد حذفته الرقابة من نسخ الفيلم أيضا . وتصل « المأساة ـ المهزلة » إلى ذروتها عندما يصدر قرار بنقل محمد فوزى من

القاهرة إلى أسيوط فى الصعيد كنوع من العقاب بعد أن تجرأ وقبض على زغلول « بك » .

ومن أهم المشاهد التى تدل على تمكن على بدرخان من فنه المشهد الذى تودع فيه سهام الشاب الذى تقدم لها فى المطار ، فقد بدأ أقرب إلى مشاهد وداع الموتى ، رغم الانفعالات الكثيره غير المبررة للممثل صلاح رشوان الذى قام بدور الشاب . والمشهد الذى يتحدث فيه كل من زعتر وسهام عن حياتهما ، حيث صور بدرخان فى لقطات سريعة موحية مدينته القاهرة التى تغلى بالتناقضات من زوايا عديدة من أعلى ومن أسفل ، وزعتر يقول لسهام على شريط الصوت « الدنيا مش محتاجة لعلام .. كله ماشى بالفكاكة وتفتيح المخ » . والحكمة فى الفيلم ـ كما فى القصة ـ تأتى دائما على السنة اللصوص . ثم هناك مشهد « سوق ليبيا » التسجيلى الذى يكشف هذا المكان الغريب لأول مرة على الشاشة .

والغريب فى « سوق ليبيا » ، وقد سمى بهذا الاسم لأنه ارتبط ببيع البضائع المهربة من ليبيا قبل أن تصبح بور سعيد « مدينة حرة » أنه يقع فى قلب الاحياء الشعبية بالقاهرة القديمة بالقرب من قلعة محمد على . ففى النصف الاول من السبعينات كان « شارع الشواربى » فى وسط القاهرة هو شارع مختص ببيع البضائع الأجنبية للطبقات المترفة ، أما بعد الانفتاح فقد أصبح هناك أيضا « سوق ليبيا » لبيع نفس البضائع ، ولكن للطبقات المتوسطة والفقيرة . وفى « سوق ليبيا » تنتهى أحداث فيلم « أهل القمة » عندما يحتفل التجار بزواج زعتر وسهام ، ويضيع محمد فوزى فى الزحام والكاميرا ترتفع إلى أعلى .

ويثبت نور الشريف فى دور زعتر أنه أصبح أستاذا يملك من الصنعة قدر ما يملك من الموهبة . بدا ذلك فى المشهد الذى يذهب فيه للمرة الثانية لرؤية سهام فى السنترال الذى تعمل فيه حيث يتحول النشال المحترف الذى خاض تجارب كثيرة قاسية إلى طفل برىء يتردد فى الحديث ، وفى الحركة ، ويرتجف من داخله وهو يتطلع إلى حبيبته . وكذلك فى اللقطة التى ينتفض فيها وهو يستمع فجأة إلى كلمة « حرامى » يرددها الناس اثناء مطاردة لص فى شارع

الكورنيش . فقد أصبح تاجرا « محترما » يسير مع حبيبته على شاطىء النيل ، ولكنه فى لحظة يتذكر كل الماضى دفعة واحدة .

لقد تخلص نور الشريف من كل آثار « النجومية » وهى مرض مزمن فى السينما فى العالم كله ، وكان لذلك دوره فى كشف بقايا هذا المرض عند عزت العلايلى . فرغم أنه ممثل ناضج يملك وجها لا مثيل له بين الممثلين العرب ، الا أنه لا يزال النجم الذى يهتم باناقة شهره وجمال ماكياجه وفخامة ملابسه حتى لو كان ذلك يتعارض مع طبيعة الشخصية التى يمثلها .

وقد أعطت سعاد حسنى لشخصية سهام مسحة من الحزن جسدت احزان مصر كلها . وكانت كعادتها ممثلة قديرة ، ناصعة الحضور .

وهناك عدة ملاحظات يمكن أن توجه إلى على بدرخان كمخرج شاب يتطلع الجميع اليه ليساهم فى تطور السينما العربية فى مصر ، اهمها وابرزها هذه العجلة فى تنفيذ العديد من المشاهد . وهذا الاستخدام التقليدى الساذج للموسيقى فى التعليق على بعض الأحداث والتأكيد على البعض الآخر دون مبرر ، كما فى التعليق على رفض محمد فوزى للشاب الذى تقدم لخطبة سهام . فضلا عن ضعف الموسيقى التى الفها جمال سلامة للفيلم أصلا من ناحية التعبير عن معنى الفيلم .

ويخضع على بدرخان أحيانا لتقاليد الافلام التجارية الاستهلاكية دون مبرر أيضا . كما فى شخصية سمعان الذى لا يسمع ، والتى يلتقى بها محمد فوزى على الطريق أثناء مطاردة المهربين . إذ تخرج بنا عن الموضوع ، والجو العام ، بقصد الاضحاك العابر . وهذه « الاكلشيهات » حتى وأن أضحكت الجمهور ، فهى ليست ما يجذبه إلى الفيلم . والنجاح الكبير لفيلم « أهل القمة » يؤكد أن جمهور السينما فى مصر ، كما هو فى مكان ، يحتاج إلى السينما الواقعية أيضا ، ولكن عندما يجدها .

نشرة نادى سينما القاهرة ٢٠/ ٧/ ١٩٨١

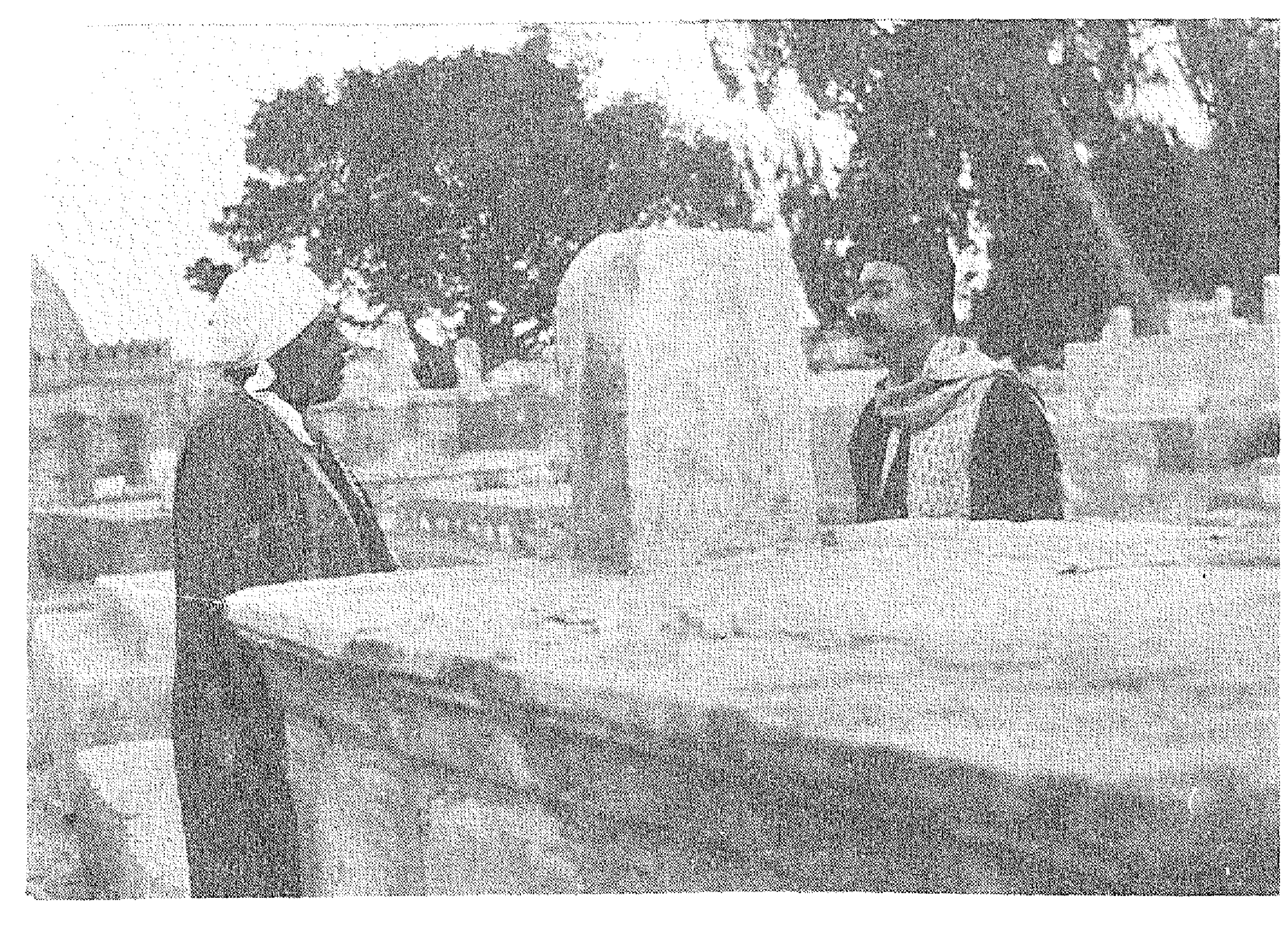
صراع القوة والحق

يعتبر اشرف فهمي من أهم المخرجين السينمائيين المصريين الذين ظهروا فى السبعينيات . ويتميز أشرف فهمى عن غيره من أبناء جيله من خريجى معهد السينما أنه لم يكتف بالانتاج الغزير الذى يدعم به خبرته ، ويؤكد مكانته فى السوق ، وإنما أراد أيضا أن يحقق طموحه الفنى فى صنع أفلام متميزة تختلف عن الأفلام السائدة . وقد استطاع أن يحقق ذلك فى عدد من أفلامه أبرزها فيلم « مع سبق الاصرار » عام ١٩٧٨ ، وفيلم « ولا يزال التحقيق مستمرا » عام ١٩٧٩ ، ثم فى « الشيطان يعظ » .

« الشيطان يعظ » معد عن قصة بنفس الاسم للكاتب الكبير نجيب محفوظ . وفيها يستخدم كاتبنا ، كما فعل فى عدة قصص أخرى ، وفى روايته العظيمة « أولاد حارتنا » ، نمط « الفتوة » الذى كان سائدا فى الأحياء الشعبية بالقاهرة فى الثلاثينيات ، وحتى منتصف القرن ، فى التعبير عن رؤيته الثاقبة للحياة والعالم . فالفتوة هو ذلك الفرد القوى الذى يفرض سلطته على الحى الذى يعيش فيه بالعنف ، ولكنه أيضا القوى الذى يحمى الضعفاء ويدافع عن الفقراء ويحاول أن يصنع تقاليد للعلاقة بين الفتوة وأبناء الحى ، والعلاقة بين الفتوات فى الأحياء المختلفة . إنه وسيلة لتأمل معنى القوة فى هذا العالم ، والعلاقة بين الحق والقوة ، وبين الفرد والجماعة .

ويبدو فى فيلم « الشيطان يعظ » ، ودون العودة إلى القصة الأدبية ، أن نجيب محفوظ أراد التعبير عن القوتين الاعظم فى عالم اليوم ، وعن ضياع ما يسمى العالم الثالث بينهما . فنحن نرى شطا الشاب المكافح الذى يعمل « مكوجيا » يترك عمله لكى يصبح من رجال فتوة الحى الدينارى إيمانا بأن الدينارى هو المثل الأعلى للرجل . ولكنه يفجع فيه عندما يكلفه بمراقبة فتاة صغيرة هى وداد التى يريد الزواج منها .

ويرتبط شطا بعلاقة حب قوية مع وداد ، ويتزوجها ، ويهرب معها إلى حى



لقطة من فيلم ـ الشيطان يعظ ـ إخراج أشرف فهمى

آخر محتميا بفتوة ذلك الحى ويدعى الشبلى . ولكنه يكتشف أن الشبلى أكثر انحطاطا من الدينارى . وإن كل تقاليد « الفتونة » التى كان يتصورها لا علاقة لها بالواقع والحقيقة . بل أن الشبلى يطمع فى وداد ، وفى مشهد من أكثر المشاهد عنفا فى تاريخ السينما المصرية ، يقوم الشبلى فى حماية رجاله باغتصاب وداد أمام زوجها .

وفى معركة عنيفة بين رجال الدينارى ورجال الشبلى ينتقم شطا ويقتل الشبلى ، ولكنه يدفع حياته ثمنا لهذا الانتقام . ورغم براعة كاتب السيناريو أحمد صالح الذى قدم فى هذا الفيلم أحد أفضل أفلامه من حيث دقة البناء ، ورسم الشخصيات ، وتدفق الحوار ، إلا أنه لم يوفق بنفس القدر فى صياغة نهاية الفيلم من الناحية الدرامية حيث يولد ابن شطا فى نفس الوقت الذى يموت فيه والده ، ثم يعقب ذلك مشهد يتعهد فيه الدينارى برعاية الطفل . فالطفل هنا كان رمزا فجا للمستقبل ، كما أن تعهد الدينارى برعايته يشير إلى استمرار المأساة . وأعتقد أن الدراما تنتهى بالفعل بمقتل الشبلى وشطا معا .

ويذكرنا « الشيطان يعظ » بالفيلم الأمريكى « كلاب من قش » إخراج سام باكينبا ولكن هذا لا يعنى أننا أمام فيلم امريكى على الطريقة المصرية ، وإنما فيلم مصرى على الطريقة الأمريكية . وربما يكون المشهد الأول فقط قبل العناوين ، وهو مشهد معركة للدينارى مع ثلاثة رجال ، ما يجعل البعض يقول اننا أمام « ويسترن » مصرى . ولكن أشرف فهمى فى هذا الفيلم يقدم عملا مصريا خالصا ينبض بالصدق والحيوية .

ففى فيلم « الشيطان يعظ » تبدو الأحياء الشعبية فى قاهرة الثلاثينيات من خلال أسلوب واقعى هو نتاج متطور لأدب نجيب محفوظ وسينما صلاح أبوسيف . الحوارى هنا تخلو من الأكلشيهات المستهلكة منذ « العزيمة » ، ويقترب أسلوب التعبير عنها من السينما التسجيلية ساهم فى ذلك اختيار أماكن طبيعية ، وخبرة مدير التصوير سعيد شيمى فى الأفلام التسجيلية . وقد استطاع سعيد شيمى أن يثبت فى هذا الفيلم موهبته الأصيلة ، وتمكنه من فنه . ومن المشاهد الدالة على ذلك مشهد الحمام الشعبى ، ومشهد الحياة اليومية فى الحارة أثناء بحث شطا عن وداد ، ويقوم المونتاج فى هذا المشهد بدور أساسى حيث ينتقل بين مظاهر الحياة اليومية المختلفة (السوق - نشر

الملابس المغسولة ـ النساء فى النوافذ ـ الباعة الجائلين) فى لقطات سريعة موحية . وقد قام بالمونتاج عبد العزيز فخرى .

وموسيقى الفيلم التى ألفها موسيقار السينما المصرية الكبير فؤاد الظاهرى موسيقى معبرة ، وتعتمد على تيمات شعبية مستمدة من واقع البيئة . ولكن أشرف فهمى ، مثل أغلب المخرجين المصريين ، يسرف فى استخدامها على نحو يفقدها قوتها التعبيرية فى بعض الأحيان . ففى العديد من المشاهد كانت عناصر الدراما السينمائية متكاملة ، ولم تكن هناك حاجة إلى الموسيقى من منطلق تدعيم هذه العناصر .

وقد اختار أشرف فهمى الممثلين والممثلات بعناية ، وبدا كل منهم فى دوره تماما : فريد شوقى فى دور « الديناري » ، وعادل أدهم فى دور « الشبلى » ونور الشريف فى دور « شطا » ونبيلة عبيد فى دور « وداد » ، ثم هناك فنان المسرح والسينما توفيق الدقن فى دور مساعد الدينارى ، وكريمة مختار فى دور أم شطا ، وهى الوريثة الشرعية للممثلة القديرة فردوس محمد التى مثلت دور الأم المصرية بنجاح فى أغلب الأفلام المصرية طوال عقدين من الزمان .

ورغم أن فريد شوقى قد مثل دور « الفتوة » من قبل فى العديد من الأفلام إلا أنه فى هذا الفيلم لم يكن الفتوة الذى يضرب فى مرحلة الشباب وإنما الفتوة وقد وصل إلى نوع من « الحكمة » فى مرحلة الرجولة الكاملة . وفى عديد من المشاهد كان فريد شوقى هو « آخر الفتوات » الذى يواجه الحاضر البغيض بالماضى المجيد . وخاصة فى مشهد اللقاء مع الشبلى والذى يتم فى المقابر فى الفجر ، وقد ساد اللونين الأبيض والأزرق (لونا الموت التقليديين) وهو يتحدث عن تقاليد « الفتونة » فى الماضى ، والتى لا يعرفها الشبلى .

وبقدر ما جسد عادل أدهم ذروة الانحطاط البشرى فى دور الشبلى وجعل له سمات خاصة تختلف عن سمات الدينارى رغم أن كلا منهما « فتوة » مثل الآخر ، بقدر ما جسد نور الشريف فى دور شطا الشاب البرىء الذى يفتقد الخبرة إلى حد الضياع ، ولكنه يستلهم فى كل أفعاله صدقه مع نفسه ، وشجاعته فى مواجهة العالم . ويؤكد نور الشريف فى فيلم « الشيطان يعظ » مرة أخرى قدرته على التخلص من النمطية التى تفرض على كبار النجوم .

وكما فى أغلب أفلام أشرف فهمى ، تلمع نبيلة عبيد فى دور « وداد » وهو دور صعب ، مثل دورها فى فيلم « ولا يزال التحقيق مستمرا » . فهى هنا « جميلة جميلات الحارة » ، ولكن عليها أن تتخذ قرارات خطيرة دائما تفوق قدرتها كفتاة فقيرة ابنة بائع طعمية عجوز ، أنها تهرب من الحارة وتستمد شجاعتها من شجاعة حبيبها شطا ؛ ثم تواجه الاغتصاب فى الحارة الأخرى ، ثم تعود مرة ثانية إلى حارتها بعد هذه التجربة الأليمة فى محاولة دائمة لمواجهة ظروفها ، والانتصار عليها . وفى كل هذه المراحل المتباينة كانت نبيلة عبيد تتبدل بمقادير دقيقة من الانفعال .

مجلة الكواكب ـ القاهرة ١٢/ ٥/ ١٩٨١

أيوب

المليونير الصابر على ما بلاه

أروع الفن ما يرتبط باللحظة الخاصة التى يعيشها الفنان وأفسد النقد ما يربط بين العمل الفنى وبين هذه اللحظة الخاصة التى لا يفترض أن يعرفها كل متلق للعمل . فعلى الناقد فى هذه الحالة ألا يجعل من معرفته بتلك اللحظة أساسا للتقييم ، وأن يقف على خط رفيع بين معرفته بها ، وبين تقييم العمل كعمل مستقل عن كل الظروف الخاصة .

تلك هى المشكلة إزاء فيلم « أيوب » أول فيلم طويل لمخرجه هانى لاشين ، وأول فيلم تليفزيونى مصرى يعرض فى دور عرض السينما ، وأول فيلم مصرى للفنان الممثل الكبير عمر الشريف بعد ٢٠ عاما من العمل فى الأفلام الأوروبية والامريكية حقق فيها ما حققه من نجاح دولى جعله يدخل تاريخ السينما العالمية من أوسع الأبواب .

فالفيلم يعكس بدقة وبراعة اللحظة الخاصة الحالية التى يعيشها عمر الشريف.إنه « يصل » إلى مطار القاهرة فى أول مشهد ، وبعد دقائق قليلة « يمرض » بمرض نفسى يصيبه بالشلل رغم المال والجاه والنجاح ، ويكون علاجه هو مكاشفة نفسه والصدق معها ومع الآخرين ، ومحاولة الارتباط مرة



أخرى بالأصدقاء القدامى ، واستعادة الماضى الجميل وأيام البراءة . ولكن الماضى لا يعود مهما كان الحنين إليه ، والصدق لا يفيد ـ وإن أنقذه من المرض ـ عندما يأتى بعد فوات الأوان ، وليس هناك فى النهاية غير الموت .

تلك هى فى اعتقادى الحالة النفسية الخاصة التى يعيشها الفنان الكبير بعد عودته إلى الوطن مرة أخرى . إنه يعانى الوحدة وافتقاد الصدق فى عالم النجوم والصراع على القمة الذى عاشه أكثر من نصف عمره ، ويحيا فى حنين دائم إلى الماضى الذى يفتقده . إن عمر الشريف بلا شك يفتقد حتى تعطيل المصعد فى عمارته واضطراره إلى صعود الدرج على قدميه . وقد عبر عن هذه الحالة فى مشاهد ومنولوجات طويلة كثيرة هى أفضل لحظات الفيلم من الناحية الدرامية ، وخاصة مشهد الحلاق ومشهد الاستماع إلى أم كلثوم .

ولكن فيلم « أيوب » من ناحية أخرى يعالج هذه الحالة من خلال قصة مليونير يكتب بصراحة كيف أصبح مليونيرا ، فيلقى مصرعه على يد مافيا المليونيرات التى لا تريد أن يكشف واحد منها عن الطرق والوسائل الخفية التى يتبعونها فى العادة . وكون البطل مليونيرا (يملك ١٣٠ مليون جنيه) يضع مسافة بينه وبين المتفرج ، وبالتالى لا يمكن التعاطف معه كما يطلب صناع الفيلم طول مدة عرضه .

إن « أيوب » هو أكبر رموز الصبر والمعاناة الانسانية فى الضمير الشعبى ، ومهما كانت قسوة المرض يستحيل على المتفرج أن يتعامل مع شخصية تملك ١٣٠ مليون جنيه كرمز للصبر والمعاناة ، وخاصة أنه ينقل للعلاج فى الخارج على متن طائرة خاصة ، وتقول زوجته أنه يسافر إلى أوروبا للعلاج من الانفلونزا . تلك هى نقطة الضعف الدرامية الكبرى فى الفيلم . ولكن نقطة الضعف هذه لا تنفى أننا أمام عمل لمخرج جديد يساهم فى حركة السينما الشابة فى مصر ، ويستطيع أن يتجاوز نقاط ضعفه الفنى والحرفى فى أفلامه القادمة . إنه فيلم مشرف للتليفزيون المصرى وللمنتج الفنى ممدوح الليثى .

الجمهورية ـ القاهرة ٢٩/ ٢/ ١٩٨٤

الفصــــل الســادس

صــلاح أبو سيف
يتحدث عن سينما نجيب محفوظ

مثل أى كاتب يعيش عصره اهتم نجيب محفوظ بالسينما منذ شبابه المبكر، وعبر أكثر من ٣٠ سنة منذ عام ١٩٤٧ ظهر اسمه على نحو مائة فيلم وتمثيلية تليفزيونية . ومن بين كل المخرجين يعتبر صلاح ابو سيف مخرج أكبر عدد من الأفلام التى اشترك فيها نجيب محفوظ مؤلفا للقصة السينمائية ، أو كاتب للسيناريو ، أو كلاهما معا أو مؤلفا للعمل الأدبى الأصلى . وفى هذا الحوار مع صلاح أبو سيف جوانب من حياة وسينما نجيب محفوظ .

أخرج صلاح أبو سيف ١٤ فيلما اشترك فيها نجيب محفوظ ، وهذه الأفلام هى : « المنتقم » ٤٧ ، « مغامرات عنتر وعبلة » ٤٨ ، « لك يوم يا ظالم » ٥١ ، « ريت وسكينة » ٥٣ ، « الوحش » ٥٤ ، « شباب امرأة » ٥٥ ، « الفتوة » ٥٧ ، « مجرم فى اجازة » و « الطريق المسدود » ٥٨ ، « أنا حرة » و « بين السماء والأرض » ٥٩ ، « بداية ونهاية » ٦٠ ، « القاهرة ٣٠ » ، ٦٦ ، « المجرم » ٧٨ .

اللقاء الأول

* نملك فى الأدب واقعية نجيب محفوظ وفى السينما واقعية صلاح أبو سيف . ومن المعروف أن نجيب محفوظ هو كاتب أفلامك الواقعية الأولى . فهل كان عمل نجيب محفوظ فى السينما والتعاون بينكما نتيجة صدفة ، أم عن اقتناع الكاتب الكبير بأهمية السينما كوسيلة جديدة للتعبير .

* * لم تكن صدفة أبدا .. وسوف أروى لك ما حدث بالضبط .. فى عام ١٩٤٥ كنت أريد أن أصنع سينما مختلفة .. كنت أريد أن أصور الواقع فى مصر .. الحياة .. المجتمع .. أن نشارك فيما يحدث فى العالم بعد الحرب العالمية الثانية .. وكان من بين أصدقائى فؤاد نويرة وشقيقه الموسيقار عبد الحليم نويرة .. وذات يوم قال لى فؤاد نويرة وهو صديق الشباب الحميم لنجيب محفوظ أن هناك كاتب ممتاز أستطيع بالتعاون معه تحقيق طموحى تجاه التعبير عن الواقع .. وكان فؤاد نويرة يتمتع بذاكرة عجيبة ، فنحن نعرف من يحفظ الشعر ، ولكن فؤاد نويرة كان يحفظ النثر ، وقد أسمعنا فقرات كاملة من روايات نجيب محفوظ الأولى .. الروايات المسماة فرعونية .. وأعجبتنى جدا وقام فؤاد بالتعارف بينى وبين نجيب محفوظ .. طلبت منه أن يعمل معى فى كتابة سيناريو الفيلم الذى كنت أفكر فيه .. قال لى ما معنى سيناريو .. شرحت له الأمر .. استوعب ما قلت له فى دقائق ، وكان من الواضح أنه مشاهد جيد للسينما ، ومن يومها حتى الآن - أكثر من أربعين سنة - ارتبطنا بصداقة عميقة ..

* ماذا قلت له ؟ ..

* * قلت له إن فى أدبه تعبير قوى بالصور ، وبناء درامى ، وأن هذا هو الأساس فى السيناريو .. البناء والتعبير بالصور .. وقدمت إليه بعض الكتب الأجنبية عن السيناريو ..

* وكيف كانت البداية ؟ ..

* * مغامرات عنتر وعبلة رغم أنه عرض بعد المنتقم .. وكلاهما مع نجيب محفوظ .. سنة ١٩٤٥ بدأنا نفكر معا فى مغامرات عنتر وعبلة .. كتبناه ٤٦ وصور ٤٧ وعرض ٤٨ .. كانت هناك قصة عبد العزيز سلام .. ولم يكن فيها جديد عن الفيلم الذى سبق إخراجه عن نفس الموضوع .. فكرت فى أن يكون الجديد أن تكون الحروب بين العرب وعدو خارجى وليس بين العرب والعرب .. وافقنى نجيب محفوظ وقررنا أن تكون الحروب فى الفيلم بين العرب والرومان .. كما صورنا فى الفيلم شخصية

يهودى قام بتمثيلها زكى طليمات وجعلناه يلعب على الطرفين : العرب والرومان ..

* صور الفيلم أثناء احتدام المشكلة الفلسطينية وبدأ المونتاج بعد تقسيم فلسطين فى نوفمبر ٤٧ وإن كان قد عرض فى ديسمبر ٤٨ بعد إنشاء إسرائيل فى مايو من ذلك العام .. ألم يكن لهذه الأحداث تأثير على الفيلم وخاصة بعد أن تحولت حروب عنترة إلى حروب بين العرب وبين الغزاة الأجانب ..

* اندهش كثيرا عندما أسمع حوار هذا الفيلم اليوم .. والذى كتبته مع نجيب محفوظ .. لقد وردت فى الحوار بعض العبارات والشعارات التى رفعتها ثورة ٢٣ يوليو بعد ذلك .. مثل : نسالم من يسالمنا ونعادى من يعادينا وغير ذلك .. اعتقد أن أحداث فلسطين كان لها تأثير غير مباشر على الفيلم .. ومن الغريب أيضا أننا جعلنا لليهودى عصابة على عينه تماما مثل موشيه دايان بعد ذلك ولم يكن دايان قد أصيب بعد ووضع هذه العصابة .

* ولكن حوار الفيلم لبيرم التونسى ..

* بيرم التونسى فى الحقيقة ترجم الحوار من العربية إلى العامية المصرية إلى ما أطلق عليه فى السينما فى ذلك الوقت اللهجة البدوية . وبغض النظر عن ما يكتب فى عناوين الأفلام فقد كنا نعمل بشكل جماعى بحيث لا تعرف أين يبدأ دور القصة أو دور السيناريو وأين يبدأ دور الحوار لقد اشترك معنا كذلك فؤاد نويرة رغم أن اسمه ليس فى العناوين ..

* والمنتقم ..

* كتبناه بعد تصوير مغامرات عنتر وعبلة ، وتم إعداده قبل أن يتم إعداد مغامرات عنتر وعبلة . وعند كتابة المنتقم دعوت محمد عفيفى لمشاركتنا فى كتابة الحوار ومن يومها أصبح من أقرب أصدقاء نجيب محفوظ المنتقم كان عن قصة كتبها المنتج ، وكان من الأفلام المتميزة فى وقته ، وفيه كانت البدايات الأولى لبعض عناصر أسلوبى فى الاخراج مثل استخدام الرموز وغير ذلك ..

اول فيلم عن
رواية اجنبية

* لك يوم يا ظالم كان فيلمكما الثالث وهو عن رواية إميل زولا « تريز راكان » .. من الذى اختار إميل زولا وعلى أى أساس ..

* * كان نجيب محفوظ قد قرأ زولا جيدا كعادته مع كبار أدباء العالم .. وكانت هذه الرواية بالذات من روايات زولا تعجبنى كثيرا ، وقد تم عمل أكثر من فيلم عنها فى أوروبا .. وقد قررت أنا ونجيب محفوظ تمصيرها ونجحنا فى ذلك إلى درجة تشعر معها أن القصة مصرية صميمة ..

* كان هذا هو الفيلم الوحيد لكما عن رواية أجنبية ..

* * لا .. هناك أيضا « مجرم فى أجازة » وهو عن رواية « النمر النائم » .. وفى هذا الفيلم لم نكتف بالتمصير ، وإنما عارضنا الرواية الاصلية إلى حد التناقض التام ، ولذلك لم نذكر اسم الرواية فى العناوين .. كتب قصة الفيلم كامل التلمسانى الذى اشترك فى السيناريو مع نجيب محفوظ ووضع الحوار على الزرقانى .. الرواية كانت تؤكد أن المجرم يولد مجرما ، أو بعبارة أخرى أن الاجرام وراثى .. أنا ونجيب محفوظ والتلمسانى والزرقانى رأينا أن المجتمع هو الذى يصنع المجرم .. أى الظروف الاجتماعية والبيئة المحيطة والمؤثرات الأخرى ..

فيلمان من
صفحة الحوادث

* الملاحظ أن ريا وسكينة والوحش ليسا عن قصص أدبية مصرية أو أجنبية .. ولكن عن حوادث حقيقية .. فهل قمت مع نجيب محفوظ بكتابة السيناريو مباشرة ..

* * ريا وسكينة عن ملف أعده لطفى عثمان الصحفى .. وكان دور نجيب محفوظ كتابة القصة السينمائية أو المعالجة الدرامية ثم كتابة

السيناريو مباشرة معى .. هذا الفيلم هو فى الواقع أول فيلم يكتبه نجيب محفوظ دون أى سند أدبى .. سينما خالصة .. وكذلك فيلم الوحش بعده مباشرة .. وهو عن المجرم الذى ظهر فى الصعيد المعروف باسم « الخط » ..

* لماذا كان دور نجيب محفوظ على الأقل كما هو مسجل على الشاشة يقتصر على السيناريو دون الحوار .. هل لأن حوار الأفلام بالعامية بينما الحوار فى رواياته بالعربية ..

* ربما كان ذلك صحيحا .. ولكنه كان يشارك فى الحوار مع السيد بدير الذى كتب معنا الفيلمين .. لقد كنا نعمل بشكل جماعى فعلا .. نجيب يضع الأسمنت المسلح للعمارة ثم نعمل مع السيد بدير فى البناء .. كنا ثلاثى .. ولا يمكن أن أعرف بالفعل مثلا هل جملة الحوار هذه من نجيب محفوظ أو السيد بدير .. وهل هذه الفكرة كانت فكرتى أم فكرة نجيب محفوظ ..

روايات الأدباء الآخرين

* كتب نجيب محفوظ سيناريو ثلاثة أفلام عن روايات لأدباء مصريين آخرين .. شباب امرأة عن رواية أمين يوسف غراب ثم الطريق المسدود وأنا حرة عن روايتين لاحسان عبد القدوس ..

* سيناريو شباب امرأة عن حادثة حقيقية مثل ريا وسكينة والوحش ، وبعد ذلك بين السماء والأرض .. شباب امرأة حادثة وقعت لى شخصيا فى باريس وأنا شاب ، وقد كتب أمين يوسف غراب القصة السينمائية ثم اشترك معنا نجيب محفوظ فى السيناريو وإن لم يذكر اسمه وبعد الفيلم كتبها غراب كرواية .. وفى تعامل نجيب مع روايتى إحسان كان أمينا إلى ابعد الحدود .. واذكر من طرائف العمل فى ذلك الوقت أن

نجيب محفوظ قال أن رواية أنا حرة هى قصة حياة إحسان ، وعندما علم إحسان قال هى قصة حياتى بقدر ما تكون السراب قصة حياة نجيب ..

* من المعروف فى تاريخ نجيب محفوظ الأدبى أنه توقف عن الكتابة سنوات بعد أن اتم الثلاثية .. وفى هذه السنوات فى النصف الثانى من الخمسينيات يمكن أن تقول أنه تفرغ للسينما حيث اشترك معك فى الفتوة والطريق المسدود وأنا حرة ومجرم فى أجازة وبين السماء والأرض .. هل تعتقد أن السينما كانت بالنسبة له فى هذه السنوات مجرد عمل يشغل به وقته ، أم كان يعمل عن قناعة داخلية ..

* نجيب محفوظ فى حياته لم يكتب لمجرد شغل الوقت أو من أجل المال .. وعمله فى الافلام دائما من خلال تجربتى معه كان عن قناعة تامة بأنه يبدع فنا لا يقل عن الفن الروائى أو الفن القصصى .. وعلى سبيل المثال بين السماء والأرض .. لقد توقف بى المصعد مع زوجتى وهى حامل وكنا فى الطريق إلى الطبيب .. ولمدة ساعة أو اكثر كنا معا وحدنا فى الظلام الكامل ودون هواء وفى هذه اللحظات شعرت أننا سوف نموت .. وبدأت أفكر فى حياتى كلها .. ماذا فعلت .. وأين كان الخطأ وأين كان الصواب .. ماذا يحدث بعد الموت .. ؟

ويعد أيام ذهبت إلى نجيب محفوظ فى اللقاء الأسبوعى بكازينو أوبرا .. ورويت له ما حدث .. واقترحت عليه عمل فيلم عن ماذا يحدث عندما يواجه الانسان الموت ، قال لى أنها فكرة هائلة .. وبدأنا العمل فى كتابة الفيلم ، وقد استغرقت كتابته أكثر من سنة كاملة ..

الأدب والسينما

* مع بداية ونهاية وهو اول فيلم عن رواية أدبية لنجيب محفوظ توقف كاتبنا الكبير عن كتابة السيناريو ، وإن كتب القصة السينمائية ..

* توقف نجيب محفوظ عن كتابة السيناريو لأنه أصبح مديرا للرقابة على الافلام ، ثم رئيسا لمؤسسة السينما .. ووجد أنه ليس من اللائق أخلاقيا أن يجمع بين كتابة السيناريو وبين مراقبته أو إنتاجه .. وأذكر أننى كنت كل عامين اقدم معالجة جديدة لرواية القاهرة الجديدة وترفضها الرقابة ، وهى التى اخرجتها بعد ذلك باسم القاهرة ٣٠ ، فلما تولى نجيب الرقابة قلت عال وقدمتها فقال لا يمكن أن أوافق على رواية ترفض منذ سنوات ولو كانت من تأليفى ..

* هل كان محفوظ يشاهد الأفلام التى يكتبها للسينما .. ويشاهد التصوير .. ويتابع المونتاج .. أم كان يكتفى بالكتابة فقط ؟ ..

* * بل كان يتابع كل شىء .. كان ضمن العاملين فى الفيلم .. إننى أعتبره كاتب وسينمائى فى نفس الوقت .. ولا يقل دوره فى السينما عن دوره فى الرواية .. ولكن الأمر اختلف مع بداية إعداد رواياته الأدبية .. أصبح يعتقد أن الأدب الذى كتبه هو لقارىء الأدب .. أما الأفلام فهى لصانع الفيلم ولجمهور السينما ..

* هذا هو الموقف الصحيح على أية حال ، وهو موقف يؤكد بالفعل أنه كاتب وسينمائى ..

* * بالتأكيد .. لقد ترك لى حرية تغيير نهاية روايته بداية ونهاية .. الرواية تنتهى عند حسنين ويقول نجيب محفوظ عبارة « واعتلى السور » .. أما فى الفيلم فنراه يلقى بنفسه فى النهر .. وهذا هو تفسيرى الخاص فالشخصية هنا لابد أن تنتحر .. ليس لأنها شخصية نبيلة شعرت بالخطأ الذى اقترفته ، وإنما لأن حسنين يخاف من مواجهة المجتمع .. وفى القاهرة ٣٠ أثناء كتابة الفيلم كان الأخوان المسلمين فى السجن .. ومن المعروف أن فى الرواية أربعة شخصيات رئيسية منها شاب إخوانى .. رأيت الاكتفاء بثلاثة شخصيات وحذف شخصية الاخوانى حتى لا يفسر الفيلم عن أنه دعاية للحكومة التى قامت باعتقال الاخوان ووافقنى نجيب محفوظ على ذلك ..

(ما بعد نوبل)

* بعد فوز ماركيز بجائزة نوبل أعيد عرض الأفلام التى شارك فى كتابتها ، وبدأت الشركات العالمية فى شراء قصصه هل تعتقد أن هذا سوف يحدث أيضا مع أفلام وأعمال نجيب محفوظ ..

* * أعتقد ذلك وأتمنى .. لقد قلت عندما قرأت بداية ونهاية لأول مرة هذا دوستويفسكى مصر .. وجائزة نوبل مفاجأة .. ليس لأن الفائز لا يستحق .. فهو يستحقها ومنذ فترة طويلة وطالما تحدث الجميع عن استحقاقه لها ، ولكن المفاجأة ترجع إلى أننا لا نتوقع الانصاف من الغرب ..

* * *

السينما والتعبير الفنى

نجيب محفوظ

السينما صناعة ضخمة تقوم على فنون كثيرة ، وتشتغل فيها أيد كثيرة لا تحوز الاتقان فى عملها الا بعد تخصص دقيق ومرانة متواصلة وعلم وتجارب . ولعل الاخراج هو المحور الذى تدور عليه عجلتها الكبيرة ، وتلتقى فيه تياراتها المختلفة فينهض بأعبائها جميعا نهوض التوجيه والاشراف والقيادة . وعليه عادة تقع تبعة النجاح أو الاخفاق .

لا أريد أن أتكلم عن هذه الصناعة الضخمة من حيث ذاتها ، ولكنى أقصد أن أعالجها كأداة حديثة للتعبير الفنى ، أداة استجدت فى العالم الانسانى للتعبير عن الفنون السامية التى وله الانسان بها منذ تحضره ، وأعنى بها فنون التمثيل والموسيقى والأدب . فالسينما تعتمد اعتمادا جوهريا على

التمثيل ، وتعرض افانين من الألحان الموسيقية ، وهي تستمد موضوعاتها من الأدب قصصا ومسرحيات ، تستعيرها من الكتب أحيانا ، أو تؤلفها لهذا الغرض . وهذه الفنون جميعا قديمة ، ولدت ونمت وترعرعت وبلغت نضوجها الكامل قبل أن تخترع السينما بقرون وقرون ، وأصبحت لها تقاليد متوارثة تحدد أصولها وتبين معالمها وتعبر أبلغ تعبير عن جمالها السامي وروحها الانساني العميق . فكيف تلقتها السينما ؟ وعلى أي وجه استغلتها ؟ ثم كيف كان مصيرها على يدها ؟

للاجابة على هذه الأسئلة ينبغي أن نذكر أمرين هامين يتعلقان بطبيعة هذه الأداة المستحدثة ، وبالدور الذى تلعبه .

أول هذين الأمرين أن السينما تعرض نتاجها فى فيلم محدود لا يجوز أن يستغرق عرضه أكثر من ساعة ونصف ساعة .

وثانيهما أن النظارة من رواد السينما جمهور غير محدود ، يحوى الاضداد جميعا من الذكاء والغباء والعلم والجهل والذوق والفجاجة ، وهم جميعا يقصدون السينما للتسلية والترويح عن النفس ، لا للدراسة ولا للتفكير .

هذان الأمران يحتمان على الأداة السينمائية الايجاز والتركيز للدرجة القصوى ، والسرعة المتلاحقة ، والتزام اليسر والسطحية والخفة التى توافق أمزجة الجماهير .

وتحت ضغط هذه الشروط القاسية ينعصر الفن الحر الطليق فيفقد روحه وجوهره ولا يبقى منه على الغالب الا ما يسر ويلذ ويسلى .. هذا قول مجمل فما تفصيله وبيانه ؟

لننظر إلى فن التمثيل ، ولنقارن بين الممثل المسرحى والممثل السينمائى .

ولكن ينبغى أن نبادر أولا إلى تصحيح فكرة خاطئة عن التمثيل المسرحى مردها فى الغالب إلى عيوب خاصة ببعض ممثلينا المعروفين ، وتكلف فى فنهم ، وأخذهم عن مدرسة قديمة من مدارس التمثيل ، مما وقر معه فى الأذهان أن التمثيل المسرحى مط للألفاظ ، ومبالغة فى الاشارات وأغراب فى الحركات اصطلح على تسمينها « بالمسرحية » والحق أن الفن برىء من هذا كله ، وأن

التمثيل المسرحي الحديث ينمو نحو الواقعية والتزام الصدق ، والتعبير ، وأكبر شاهد على ذلك ما يلمسه رواد الفرق الأجنبية التي تزور مصر من عام لعام .

استطيع أن أقول بعد ذلك : أن الممثل المسرحي فنان ذو مهمة شاقة ، يرى واجبا أن يقرأ المسرحية التي يلعب فيها دورا ، وأن يدرس هذا الدور دراسة عميقة ، وأن يتقمص روح الشخصية التي يمثلها تقمصا تاما ، فاذا انبرى بعد ذلك لعمله تحمل تبعته وحده ونهض به باستعداده ومواهبه ، فإما صعود إلى قمة النجاح . وأما تردٍ إلى هاوية الفشل ، دون أن يجد فرصة ـ في أثناء العمل ـ لتلافي خطأ وقع ، أو معاودة حركة ضاعت ، وقد يفرض عليه دوره الظهور أمام الجمهور فصلا كاملا ، فلا يهيء له النجاح المرموق الا استعداد طيب ، وقوة تمثيلية متفوقة ، واندماج كامل في الشخصية التي يمثلها والدور الذي يلعبه .

الممثل السينمائي متخفف بطبيعة عمله من كثير من هذا الجهد الشاق ، فهو قبل كل شيء آلة مسيرة في يد المخرج يحركها كيف شاء ، ويتحمل عنه المخرج نصف تبعة نجاحه أو فشله على أقل تقدير . وهو محروم من الاندماج الفني في دوره الا فيما ندر ، حتى أن بعض مناظر الأفلام يصور آخرها قبل أولها ، أو تصور أجزاء منها جملة تبعا لوحدة « الديكور » فلا يتمكن الممثل من « الحياة » في موضوعه ، والتعبير بفنه عن معناه وروحه ، وهكذا يظل الممثل متنقلا من منظر إلى منظر في سرعة كبيرة ، والمخرج من ورائه يحركه باستعداده هو ، ونبوغه هو ، وما يضفيه عليه من ظلال وأنوار وحيل تصويرية . وهو بعد ذلك في منجى من أخطاء لا حصر لها ، يعيد التمثيل ويكرره حتى يحقق الغاية التي يترسمها المخرج ، وإذا أخطأ في موقف أو كلمة أو اشارة استعيد التصوير حتى يرضى المخرج ذوقه وخياله ، ولذلك فالممثل السينمائي كثيرا ما يكون خدعة من الخدع التي يستعملها الفن السينمائي .

ولست أبغي أنكار مواهبه جملة ولا عدم الاعتراف بالكثير من الممثلين السينمائيين من مواهب ونبوغ ، ولكن لا شك كذلك في أن فن التمثيل قد فقد في السينما كثيرا من مزاياه الخصبة .

* * *

ولننظر بعد ذلك إلى الموسيقى . تصاحب الأفلام عادة موسيقى تصويرية لبعض المناظر ، وهي إلى ذلك تعرض قصصا غنائية ، وقد صار الغناء فى الأفلام المصرية تقليدا مقدسا لا يخلو منه فيلم على الاطلاق . فماذا فعلت السينما بالغناء والموسيقى ؟

السينما كما قلنا تستدعى الايجاز والسرعة والسهولة السطحية ، ولا يمكن لقطعة غنائية أو موسيقية أن تظفر بالنجاح فى السينما ما لم تتوافر لها هذه الشروط ، أن القارات الغربية لا تسمع السيمفونية والسوناتا فى هذا العصر الا فى الحفلات الخاصة ولكن الملايين يرقصون ليلا ونهارا على أنغام الرومبا والتأنجو التى تنشرها السينما فى كل مكان . وقد انتقلت الينا العدوى عن نفس السبيل فابتذل فن الغناء ابتذالا خطيرا محزنا عاق نهضتنا الموسيقية عن اطرادها الوئيد . وقد كان الرجاء أن نكمل العمل العظيم الذى نهض به سيد درويش فندخل فى موسيقانا علوم الموسيقى الغربية ونقبس من فنونها العالية « كالأوبرا والأوبريت والسيمفونية » ولكن السينما بأرباحها الطائلة جذبت إلى محيطها جميع الموسيقيين واستنفدت نشاطهم ومواهبهم فى خلق أغانيها السهلة الخفيفة المبتذلة وضيعت على الفن الحقيقى جهودا كان أخلق بها أن تتوافر لاتقانه والسمو به .

وحتى فنوننا الموسيقية المعروفة ـ التى كنا نرجو لها التقدم والتطور ـ تقهقرت فى الميدان وأشرفت على الفناء . لم يعد للدور من وجود ، ولا نكاد نسمع القصيدة الرصينة أو المونولوج الطويل النفس الا فيما ندر . الصدارة اليوم للطقاطيق الخفيفة ، والالحان السطحية ، والازجال السخيفة ، ذلك أن الغناء ـ خارج محيط السينما ـ قد تأثر بهذا التيار العارم الذى أطلقته السينما على الذوق العام ، فراح يجاريه مستعيرا من ازجاله ، مقتبسا من الحانه ، ناهلا من سطحيته وفجاجته ، متنازلا عن مكانته السامية وذكرياته الغالية ، ومن المؤسف حقا أن جنون السرعة السطحية من طبيعته أن يتمادى فلا يقف عند حد ، وكلما ارهفت الاعصاب انقلب فريسة سهلة للملل وشق عليها أى جهد مما يستدعيه تذوق الفن الحقيقى ، فلا يدرى أحد أى منقلب يتربص بفن الغناء والموسيقى .

كذلك يلقى فن القصة الكثير من الهوان قبل أن يذعن للقالب السينمائى .

والمؤلف السينمائى يراعى عند تقديمه موضوعا للسينما شروط الفلم الناجح وما يتطلبه من سرعة وايجاز ، وحركة وسهولة وسطحية ، حتى يوافق صناعة السينما من ناحية ، ويرضى طلاب التسلية من ناحية أخرى ، ولذلك فان مهمته تختلف اختلافا جوهريا عن مؤلف الكتاب الذى يخاطب جمهوره من القراء المثقفين ، فيجد فرصا مواتية لتجديد فنه واتقانه وتعمقه على قدر طاقته وموهبته .

فاذا تركنا التأليف السينمائى البحت وعمدنا إلى القصص المكتوبة التى تستعيرها السينما من حين لحين لاحظنا بغير مشقة أنها لا تخرجها دون تحوير وتعديل وحذف وقطع لتذعن لشروطها الحتمية التى لا حيلة لها فى اغفالها . ويحسب بعض السذج أن السينما تقتبس خير ما فى الكتاب ، والحق أنها تأخذ أسهل ما فيه وألفه لقلوب الجماهير وأقربه إلى عقولهم ، ولكنها تهمل عادة ما فيه من عمق وفكر وتحليل وتصوير ، أو بمعنى آخر أنها تهمل جوهر القصة الفنية ، فبغير هذه القيم لا يمكن أن تتسامى القصة لمستوى الفنون الرفيعة كالشعر والموسيقى والتصوير ، وبغيرها لا يبقى من القصة الا « الحكاية » بما تحفل به من مفاجآت وتشويق ومواعظ . لذلك يفرق النقاد بين الحكاية والقصة ، وقد غالى بعض المؤلفين المعاصرين ، فهم يكتبون قصصا بلا حكاية ، جاعلين من أعمالهم مجرد معارض للنفوس والحياة والفكر ، فى صور مفعمة بالحياة دون الحركة .

فالقصة جسم وروح ، جسم يؤلف من الحكاية أو مسلسلة الحوادث المرتبة ترتيبا فنيا ، وروح يؤلف من الشخوص الحية وسيكلوجية القصة وتصوير الزمان والمكان وغير ذلك من القيم . فاذا تخيرت السينما قصة جيدة لاخراجها أخذت جسمها أولا ، وهى قادرة على ابراز قدره قد تفوق الكتاب ، وهل يتأتى مثلا لوصف حريق أن يبلغ من التأثير ما تبلغه رؤيته على الشاشة ؟ والمخرج الجيد بهذا الاسم ، يحاول بعد ذلك بما لديه من وسائل الاخراج والتصوير

والتمثيل أن يعبر بالاشارة والرمز والكلمة الموجزة عن روح القصة ، ولكن اداته لا تسعفه فى ذلك الا قليلا ، ولا شك أن للمخرج المخلص عذره الذى لا ينكر ، فان القصة الجيدة تقتضى القارىء معاودة بعض فصولها ، وربما معاودتها كلها ، ليظفر بخير ما فيها ، ولو كانت اداته تسعفه فى اخراج الجوهر لوجب أن يتردد طويلا قبل أن يتصدى لعرض فن عسير يستدعى تأملا وتذوقا على جمهور يرتاد أفراده - مثقفين وغير مثقفين - السينما طلبا للتسلية والترفيه .

فالقصة الفنية تفقد احسن ما فيها - أو أكثره - على الشاشة ، والسينما لذلك تعرض فن الأدب فى صورة أولية ساذجة ، حافلة باللذة والسرور والتشويق حقا ، ولكنها خلو من العمق والتحليق والفكر .

وجملة القول أن السينما أداة « شعبية » للتعبير عن الفنون السامية وعملها ، مهما خلصت النيات ، لا يمكن أن يخلو من جناية على الفن الرفيع .

وربما كان من الخير للفن الرفيع لو لم توجد السينما على الاطلاق .

ولكنها وجدت - وهى تشق طريقها بلا تردد صوب النجاح والانتشار والسيطرة - ومن الحق أن نقول أن فوائدها فى ميادين الثقافة والعلم والدعاية والاخبار أجل من أن تذكر ، بل أن فى تيسيرها الفن لفائدة غير منكورة للجمهور الذى لم يكن يتذوق الفن اطلاقا .

ولعل الأمل لا ينقطع فى تخفيف جنايتها على الفن الرفيع إذا أخلص المخرج لفنه ، وقدر الدور الخطير الذى يلعبه فى المجتمع حق قدره ، فأفرغ جهده فى السمو باداته إلى أعلى مراتب الاتقان حتى يؤدى للفن أكبر خدمة ممكنة فى حدود القيود المفروضة على عمله ، كذلك إذا أدرك الرجل المثقف أنه أنما يقصد السينما للتسلية ، وأن ذلك لا يجوز بحال أن يصده عن موارد الفن الحقيقية ، الا وهى الكتاب والمسرح ومحافل الموسيقى والغناء .

عن مجلة القاهرة ديسمبر ١٩٨٨

القصة فى الفيلم العربى

نجيب محفوظ

للقصة دور هام فى الفيلم ، ويذهب البعض إلى أنها حجر الأساس فى بنائه وأخطر عنصر من عناصره ، غير أن الفيلم عمل جماعى متكامل فيحسن بنا الا نبالغ فى تقدير قيمة أى من عناصره فوق ما يحتمل العمل الجماعى وحسبنا أن نقرر أن القصة امكانية هامة إذا استغلت على خير وجه تحدد بها مستوى الفيلم الفنى والثقافى فى النهاية هكذا كانت دائما ، وهى لن تتخلى عن مكانتها اللهم الا فى بعض التجارب الطليعية الحديثة ، التى تسير فى طريق الفنون التشكيلية المعاصرة ، وقصص المدرسة الفرنسية المعروفة باعداد الرواية ، ومسرح العبث أى المدارس التى تطمح إلى فن خالص ، يعتمد فى جوهره على الشكل ، والغاء الموضوع بمعناه التقليدى ما أمكن ذلك .

وبصفة عامة بحث الفيلم العربى منذ نشأته عن قصص فى مصادرها الطبيعية وهى القصص الأدبية ، والقصص المؤلفة خصيصا للسينما والتاريخ والأحداث الهامة فى حياتنا الاجتماعية التى رؤى فائدة ما فى تحويلها إلى سيناريو .

ومن الممكن أن نقسم تاريخ الفيلم العربى فى مصر إلى فترات مميزة ، فترة المولد وتحدد عادة بانشاء شركة مصر للتمثيل والسينما عام ١٩٣٥ حتى قيام الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ .

وفترة الحرب وما تلاها ..
والفترة التى تبدأ بقيام ثورة يوليه عام ١٩٥٢ .

ويمكن القول كذلك أن الفيلم العربى بدأ بداية حسنة تبشر بتقدم مطرد معتمدا على الرعيل الأول من الفنيين والفنانين ، الذين عرفوا بالاجتهاد والتطلع إلى الأحسن دائما ، وكانوا يتخيرون القصص المعبرة عن حاضرهم ، وماضيهم فى صدق وأمانة ، وعلى قلة المتاح لديهم من القصص فى ذلك الوقت

اخرجوا قصة زينب للكاتب المصرى محمد حسين هيكل ، والعزيمة وهى من معالم الطريق فى تاريخ السينما وقد الفت أصلا للسينما ، ووداد وهى قصة مقتبسة من عصر المماليك وغير ذلك من القصص الاجتماعي والغنائى ، وحتى الموجة الرومانسية ، بل والميلودرامية التى اجتاحت تلك الفترة فى أواخرها كانت منبثقة من الروح الغالبة على أذواق الجماهير كما دل على ذلك مسايرة الأدب والفن التشكيلى لها آنذاك .

وبقيام الحرب العالمية الثانية تعرضت السينما كسائر مظاهر الحياة الاقتصادية والاجتماعية والنفسية ، لتغييرات جذرية لم تكن يوما فى الحسبان تحقق رواجا غير مألوف . واكتظت المدن الكبرى بشتى فئات العاملين .

ونتيجة لذلك استقبلت السينما عصرا ذهبيا فريدا من ناحية اقبال الجماهير وكانت الجماهير تريد التسلية بأى سبيل وأرخصه . وكان على السينما أن تمدها بالغذاء المنشود . وبسرعة مذهلة حل الكم فى الحقل السينمائى مكان الكيف ، وجرى المنتجون وراء أهواء الجماهير ، فاجتاحت السوق أفلام الهزل والغناء والرقص ، وكانت السرعة طابع الانتاج ، والربح ثمرته المحققة غالبا . مما أغرى الكثيرين من أغنياء الحرب باقتحام هذا الميدان السحرى الجديد .

ولم يكن من الحكمة فى ذلك الوقت التأنى فى اختيار القصص . ولا حتى التفكير الجاد فى تأليفها . فأقبل الجميع على اقتباس موضوعاتهم من الأفلام الأجنبية الناجحة ، ولم يعد للقصة المؤلفة دور حقيقى فى انشاء الفيلم العربى ولا لها حساب فى تقدير ميزانيته وقد أهملت القصص الأدبية المؤلفة أهمالا يكاد أن يكون كاملا رغم أن أدب القصة الجديد يؤرخ عادة بعد الحرب العالمية الثانية . ورغم أن كثيرا من هذه القصص أخرجت بعد قيام الثورة وحققت نجاحا أدبيا وماديا ملموسا . ومن النتائج الخطيرة لتلك الحال أن أختفى المؤلف السينمائى أو كاد . وأنه رغم كثرة كتاب السيناريو من الناحية العددية فقد ندر بينهم من يتمتع بأى طاقة للخلق الفنى وذلك لاعتمادهم على النقل لا التفكير أو الابتكار .

تلك هى الصورة العامة للفترة الثانية من حياة السينما المصرية ، ولم يغير من الصورة وجود بعض الهوامش التى تعتبر استثناء من القاعدة . وبانتهاء

الحرب وبانحسار موجة الرواج وباختفاء الكثيرين من العمال الذين فقدوا أعمالهم تعرضت السينما لازمة خطيرة كادت أن تقضى عليها قضاء كاملا .

وبذلت جهود لاخراج السينما من مأزقها ، جهود فريدة وفقت حينا واخفقت كما ينتظر فى أكثر الاحايين .

وبقيام ثورة يوليو استقبلت السينما عهدا جديدا بكل معنى الكلمة . فأولا قررت الدولة أن ترعى السينما فيما ترعى من فنون . سواء من خلال الارشاد أو مصلحة الفنون أو مؤسسة دعم السينما التى تطورت إلى مؤسسة السينما والهندسة الاذاعية . وثانيا خضعت السينما كسائر أوجه النشاط فى الجمهورية إلى التخطيط العلمى الموجه . ولا يهمنى الآن الا الحديث عن القصة فى الفيلم العربى فماذا كان نصيبها من تلك الرعاية وهذا التخطيط ؟

تقرر من بادىء الأمر انشاء مكتبة أدبية للسينما ، فتألفت لجنة لهذه المهمة وراحت تفحص الانتاج المطبوع بشتى أشكاله أى الرواية والقصة والمسرحية والاقصوصة ، فى مكتبات الدول العربية جميعا ، ما هو مؤلف منها ، وما هو مترجم لاختيار الصالح منه للاقتباس بعد تمصيره .

بالاضافة إلى هذا فانه تجرى كل عام مسابقة لاحسن القصص السينمائية لاكتشاف المواهب الجديدة للقصص الصالحة ، مع منح الجوائز السخية التى تعادل أو تفوق فى مقدارها ثمن القصص المشتراه من الكتاب المعروفين .

ومما يجدر الاشارة اليه أنه لا يوجد توجيه بالمعنى الضيق وراء اختيار القصص ، فانه من المرغوب فيه أن يعرض الفيلم العربى بشتى الألوان الفنية من تاريخيه ومعاصرة واجتماعية وعاطفية وغنائية وكوميدية ما ينفع فى الارشاد وما يمتع فى الترفيه والتسلية الراقية ولا اعتراض لنا على لون الا فى حدود ما يمكن أن تعترف به الرقابة إذا صادفها موضوع انحلالى أو رجعى المضمون وقد اقتنع المسئولون بأهمية القصة فى تكوين الفيلم ، بل فى تكوين الروح القومى والانسانى للشعب . وقد جعل منها نقطة الانطلاق فى تجديد الفيلم والدفع به فى طريق النهضة الحقيقية .

بحث فى ندوة السينما العربية الاسكندرية عام ١٩٦٤

فيلموجرافيا نجيب محفوظ

حسب تواريخ عرض الأفلام

١ ـ المنتقم	١٩٤٧	سيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
٢ ـ مغامرات عنتر وعبلة	١٩٤٨	سيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
٣ ـ لك يوم يا ظالم	١٩٥١	سيناريو	اخراج صلاح أبو سيف
٤ ـ ريا وسكينة	١٩٥٣	سيناريو	اخراج صلاح أبو سيف
٥ ـ الوحش	١٩٥٤	قصة وسيناريو	اخراج صلاح أبو سيف
٦ ـ جعلونى مجرما	١٩٥٤	سيناريو	اخراج عاطف سالم
٧ ـ فتوات الحسينية	١٩٥٤	قصة وسيناريو	اخراج نيازى مصطفى
٨ ـ درب المهابيل	١٩٥٥	قصة وسيناريو	اخراج توفيق صالح
٩ ـ شباب امرأة	١٩٥٥	اشتراك فى السيناريو	اخراج صلاح أبو سيف
١٠ ـ النمرود	١٩٥٦	سيناريو	اخراج عاطف سالم
١١ ـ الفتوة	١٩٥٧	اشتراك فى السيناريو	اخراج صلاح أبو سيف
١٢ ـ مجرم فى اجازة	١٩٥٨	اشتراك فى السيناريو	اخراج صلاح أبو سيف
١٣ ـ الطريق المسدود	١٩٥٨	سيناريو	اخراج صلاح أبو سيف
١٤ ـ الهاربة	١٩٥٨	سيناريو	اخراج حسن رمزى
١٥ ـ جميلة الجزائرية	١٩٥٩	سيناريو	اخراج يوسف شاهين
١٦ ـ أنا حرة	١٩٥٩	سيناريو	اخراج صلاح أبو سيف
١٧ ـ احنا التلامذة	١٩٥٩	سيناريو	اخراج عاطف سالم
١٨ ـ بين السماء والأرض	١٩٥٩	قصة سينمائية	اخراج صلاح أبو سيف
١٩ ـ بداية ونهاية	١٩٦٠	رواية أدبية	اخراج صلاح أبو سيف
٢٠ ـ الناصر صلاح الدين	١٩٦٣	سيناريو	اخراج يوسف شاهين
٢١ ـ اللص والكلاب	١٩٦٣	رواية أدبية	اخراج كمال الشيخ
٢٢ ـ زقاق المدق	١٩٦٣	رواية ادبية	اخراج حسن الامام
٢٣ ـ بين القصرين	١٩٦٤	رواية ادبية	اخراج حسن الامام
٢٤ ـ الطريق	١٩٦٥	رواية أدبية	اخراج حسام الدين مصطفى
٢٥ ـ ثمن الحرية	١٩٦٥	قصة سينمائية	اخراج نور الدمرداش
٢٦ ـ خان الخليلى	١٩٦٦	رواية أدبية	اخراج عاطف سالم
٢٧ ـ القاهرة ٣٠	١٩٦٦	رواية القاهرة الجديدة	اخراج صلاح أبو سيف
٢٨ ـ ٣ قصص	١٩٦٦	قصة دنيا الله	اخراج ابراهيم الصحن
٢٩ ـ قصر الشوق	١٩٦٧	رواية ادبية	اخراج حسن الامام

٣٠ ـ السمان والخريف	١٩٦٨	رواية أدبية	اخراج حسام الدين مصطفى
٣١ ـ ميرامار	١٩٦٩	رواية ادبية	اخراج كمال الشيخ
٣٢ ـ دلال المصرية	١٩٧٠	قصة سينمائية	اخراج حسن الامام
٣٣ ـ السراب	١٩٧٠	رواية ادبية	اخراج أنور الشناوى
٣٤ ـ الاختيار	١٩٧١	قصة سينمائية	اخراج يوسف شاهين
٣٥ ـ ثرثرة فوق النيل	١٩٧١	رواية أدبية	اخراج حسين كمال
٣٦ ـ صور ممنوعة	١٩٧٢	قصة صورة	اخراج مدكور ثابت
٣٧ ـ ذات الوجهين	١٩٧٣	قصة سينمائية	اخراج حسام الدين مصطفى
٣٨ ـ السكرية	١٩٧٣	رواية أدبية	اخراج حسن الامام
٣٩ ـ الشحات	١٩٧٣	رواية الشحاذ	اخراج حسام الدين مصطفى
٤٠ ـ اميرة حبى انا	١٩٧٤	رواية المرايا	اخراج حسن الامام
٤١ ـ الحب تحت المطر	١٩٧٥	رواية أدبية	اخراج حسين كمال
٤٢ ـ الكرنك	١٩٧٥	رواية أدبية	اخراج على بدرخان
٤٣ ـ المذنبون	١٩٧٦	قصة صورة	اخراج سعيد مرزوق
٤٤ ـ المجرم	١٩٧٨	سيناريو لك يوم يا ظالم	اخراج صلاح أبو سيف
٤٥ ـ الشريدة	١٩٨٠	قصة أدبية	اخراج أشرف فهمى
٤٦ ـ فتوات بولاق	١٩٨١	رواية الحرافيش	اخراج يحيى العلمى
٤٧ ـ أهل القمة	١٩٨١	رواية أدبية	اخراج على بدرخان
٤٨ ـ الشيطان يعظ	١٩٨١	قصة ادبية	اخراج أشرف فهمى
٤٩ ـ وكالة البلح	١٩٨٢	قصة سينمائية	اخراج حسام الدين مصطفى
٥٠ ـ أيوب	١٩٨٤	قصة ادبية	اخراج هانى لاشين
٥١ ـ الخادمة	١٩٨٤	قصة سينمائية	اخراج أشرف فهمى
٥٢ ـ دنيا الله	١٩٨٥	قصة أدبية	اخراج حسن الامام
٥٣ ـ شهد الملكة	١٩٨٥	رواية الحرافيش	اخراج حسام الدين مصطفى
٥٤ ـ المطارد	١٩٨٥	رواية الحرافيش	اخراج سمير سيف
٥٥ ـ الحب فوق هضبة الهرم	١٩٨٦	قصة أدبية	اخراج عاطف الطيب
٥٦ ـ الحرافيش	١٩٨٦	رواية أدبية	اخراج حسام الدين مصطفى
٥٧ ـ الجوع	١٩٨٦	رواية الحرافيش	اخراج على بدرخان
٥٨ ـ عصر الحب	١٩٨٦	رواية أدبية	اخراج حسن الامام
٥٩ ـ وصمة عار	١٩٨٦	رواية الطريق	اخراج أشرف فهمى
٦٠ ـ التوت والنبوت	١٩٨٦	رواية الحرافيش	اخراج نيازى مصطفى
٦١ ـ أصدقاء الشيطان	١٩٨٨	رواية الحرافيش	اخراج احمد ياسين

فيلموجرافيا نجيب محفوظ

حسب العلاقة بين الفيلم والكاتب

١ ـ سيناريو

١ ـ المنتقم	١٩٤٧
٢ ـ مغامرات عنتر وعبلة	١٩٤٨
٣ ـ لك يوم يا ظالم	١٩٥١
٤ ـ ريا وسكينة	١٩٥٣
٥ ـ جعلونى مجرما	١٩٥٤
٦ ـ النمرود	١٩٥٦
٧ ـ الطريق المسدود	١٩٥٨
٨ ـ الهاربة	١٩٥٨
٩ ـ جميلة الجزائرية	١٩٥٩
١٠ ـ احنا التلامذة	١٩٥٩
١١ ـ أنا حرة	١٩٥٩
١٢ ـ الناصر صلاح الدين	١٩٦٣
١٣ ـ لك يوم يا ظالم (المجرم)	١٩٧٨

٢ ـ قصة وسيناريو

١ ـ الوحش	١٩٥٤
٢ ـ فتوات الحسينية	١٩٥٤
٣ ـ درب المهابيل	١٩٥٥

٣ ـ اشتراك فى السيناريو

١ ـ شباب امرأة	١٩٥٥
٢ ـ الفتوة	١٩٥٧
٣ ـ مجرم فى اجازة	١٩٥٨

٤ ـ القصة السينمائية

١ ـ بين السماء والأرض	١٩٥٩
٢ ـ الناصر صلاح الدين	١٩٦٣
٣ ـ ثمن الحرية	١٩٦٥
٤ ـ دلال المصرية	١٩٧٠
٥ ـ الاختيار	١٩٧١
٦ ـ ذات الوجهين	١٩٧٣
٧ ـ وكالة البلح	١٩٨٢
٨ ـ الخادمة	١٩٨٤

٥ ـ الرواية

١ ـ بداية ونهاية	١٩٦٠
٢ ـ اللص والكلاب	١٩٦٢
٣ ـ زقاق المدق	١٩٦٣
٤ ـ بين القصرين	١٩٦٤
٥ ـ الطريق	١٩٦٥
٦ ـ خان الخليلى	١٩٦٦
٧ ـ القاهرة الجديدة (القاهرة ٣٠)	١٩٦٦
٨ ـ قصر الشوق	١٩٦٧
٩ ـ السمان والخريف	١٩٦٨

١٠ ـ ميرامار ١٩٦٩
١١ ـ السراب ١٩٧٠
١٢ ـ ثرثرة فوق النيل ١٩٧١
١٣ ـ السكرية ١٩٧٣
١٤ ـ الشحاذ (الشحات) ١٩٧٣
١٥ ـ المرايا (اميرة حبى أنا) ١٩٧٤
١٦ ـ الحب تحت المطر ١٩٧٥
١٧ ـ الكرنك ١٩٧٥
١٨ ـ الحرافيش (فتوات بولاق) ١٩٨١
١٩ ـ الحرافيش (شهد الملكة) ١٩٨٥
٢٠ ـ الحرافيش (المطارد) ١٩٨٥
٢١ ـ الحرافيش ١٩٨٦
٢٢ ـ الحرافيش (الجوع) ١٩٨٦
٢٣ ـ عصر الحب ١٩٨٦
٢٤ ـ الطريق (وصمة عار) ١٩٨٦
٢٥ ـ الخرافيش (التوت والنبوت) ١٩٨٦
٢٦ ـ الحرافيش (أصدقاء الشيطان) ١٩٨٨

٦ ـ القصة القصيرة

١ ـ دنيا الله (٣ قصص) ١٩٦٦
٢ ـ صورة (صور ممنوعة) ١٩٧٢
٣ ـ صورة (المذنبون) ١٩٧٦
٤ ـ الشريدة ١٩٨٠
٥ ـ أهل القمة ١٩٨١
٦ ـ الشيطان يعظ ١٩٨١
٧ ـ أيوب ١٩٨٤
٨ ـ دنيا الله ١٩٨٥
٩ ـ الحب فوق هضبة الهرم ١٩٨٦

فهرس

صفحة

كتب سمير فريد

١ ـ سينما ٦٥	١٩٦٦ ـ القاهرة
٢ ـ الدليل السينمائى لعام ١٩٦٦	١٩٦٧ ـ القاهرة
٣ ـ الفيلم الامريكى كابوس السينما العربية	١٩٦٧ ـ القاهرة
٤ ـ فهرنهيت ٤٥١ ١٩٦٨ ـ القاهرة (ترجمة سيناريو فيلم فرنسوا تروفو)	١٩٦٨ ـ القاهرة
٥ ـ العالم من عين الكاميرا (سينما ٦٦ ـ ٦٧)	١٩٦٨ ـ القاهرة
٦ ـ سينما ٦٩ (سينما ٦٨ ـ ٦٩)	١٩٧٠ ـ القاهرة
٧ ـ سينما ٧٠	١٩٧١ ـ القاهرة
٨ ـ القانون الصغير للمخرجين المصريين	١٩٧٤ ـ تونس
٩ ـ حرب أكتوبر فى السينما	١٩٧٥ ـ القاهرة
١٠ ـ فى مهرجان كان	١٩٧٨ ـ القاهرة
١١ ـ دليل السينما العربية (بالعربية والانجليزية ـ جزء خاص عن مصر)	١٩٧٨ ـ القاهرة
١٢ ـ دليل السينما العربية (بالعربية والانجليزية ـ جزء خاص عن العراق)	١٩٧٩ ـ القاهرة
١٣ ـ اضواء على السينما المعاصرة	١٩٧٩ ـ بغداد
١٤ ـ فى السينما العربية	١٩٨١ ـ بيروت
١٥ ـ مدخل الى السينما الصهيونية	١٩٨١ ـ بيروت
١٦ ـ مسرحيات شكسبير فى السينما	١٩٨١ ـ بغداد
١٧ ـ هوية السينما العربية	١٩٨٨ ـ بيروت

كتب مع نقاد آخرين

١ ـ السينما البرازيلية	١٩٧٥ ـ القاهرة
٢ ـ السينما الجزائرية	١٩٧٦ ـ القاهرة
٣ ـ السينما فى البلاد العربية (بالايطالية)	١٩٧٦ ـ بيساو
٤ ـ سينما ٨١ (بالايطالية)	١٩٨١ ـ ميلانو
٥ ـ الانسان المصرى على الشاشة	١٩٨٦ ـ القاهرة
٦ ـ الهوية القومية فى السينما العربية	١٩٨٦ ـ بيروت

رقم الايداع بدار الكتب

١٩٩٠ / ٩٢٣٨

مطابع الأهرام بكورنيش النيل

درب المهابيل - الأختيار - ثرثره فوق النيل
السكرية - الشحات - حب تحت المطر
الكرنك - المطارد - الطريق
المذنبون - الشريده - اهل القمه
الشيطان يعظ - ايوب - الجوع



توفيق صالح - يوسف شاهين - حسين كمال
حسن الإمام - حسام الدين مصطفى - على بدرخان
سمير سيف - اشرف فهمى - سعيد مرزوق
هانى لاشين

43
4n
04222533

الثمن جنيه واحد

مطابع الأهرام بكورنيش النيل